بحثاً عن: المعنى والسعادة واليوتوبيا

أ.د. حسن حماد

بحثاً عن..
المعنى والسعادة واليوتوبيا

القاهرة- مصر
2007



مكتبة
دار الكلمة
LOGOS

لمكتبة دار الكلمة Logos
٢٣شارع عين شمس - الدور الرابع- شقة ـ٣٠١ حلمية الزيتون
القاهرة - مصر ت / ٦٣٦٣٩٨٩
www.el-kalema.com
Info@el-kalema.com
الطبعة الأولى ٢٠٠٣
الطبعة الثانية ٢٠٠٧

الطباعة والتنضيد: مطبعة الراعي الصالح ت: ٠٢٤٩٩٨٣٣٥
الجمع والإخراج الفني: زهور برنابا
تصميم الغلاف: أمجد إسحق
الإشراف الفني والإداري: محمد حسن غنيم
رقم الإيداع : ١٦٦٦١/ ٢٠٠٣
ISBN :977- 6010 -94-6

الإهداء

إلى رائدة الدراسات الجمالية واليونانية في مصر والعالم العربي

إلى أستاذتي الجليلة الدكتورة / أميرة حلمي مطر

أهدي هذا الكتاب عرفاناً بالفضل ووفاءً لشخصها الجميل

د. حسن حماد

هذا زمن الحق الضائع

لا يعرف فيه مقتول من قاتله ومتى قتله

رؤس الناس على جثث الحيوانات

ورؤس الحيوانات على جثث الناس

فتحسس رأسك

تحسس رأسك

(صلاح عبد الصبور: من ديوان الظل والصليب)

آهٍ.

من الزمن الذي فقد الزمنَ ومن الدقائق التي ضلت الحكمة

آهٍ. من الساعات التي تعترف باليأس ولا تبرر الأملَ

من السنوات التي بلا رنينٍ خالصٍ

أو حتى دهشةٍ واحدةٍ

لم يعد للوجود معنىً

لم تعد للروح مشاركةٌ؟

إلى متى أكون بينكمْ وأصمتُ؟

إلى متى أكون فيكمْ ولا أتكلمُ؟

سفن أخرى سوف تأتيْ

وموانئ آفلةٌ تتهيأ لاستقبالي الحارِّ.

(محمد آدم: من ديوان أناشيد الإثم والبراءة)

تقديم

هذا الكتاب ليس من طائفة الكتب التقليدية التي تقتصر على دراسة موضوع واحد فقط، إنه كتاب يتصدى لمناقشة عدة موضوعات في آن واحد. ومع أن هذه الموضوعات تبدو متنوعة ومتعددة، وربما مختلفة، إلا أنها جميعاً ترتبط بخيط فكري واحد، وتنتمي أيضاً إلى بُعد إنساني واحد، هذا البُعد هو الرغبة البشرية في البحث عما هو مفقود أو غائب في حياة الإنسان أو في هذا العالم. والإنسان- كما هو معروف - يبحث أولاً عن إشباع حاجاته ورغباته الأولية: الطعام، الشراب، الجنس، المأوى. إلا أن الإنسان بعد أن يشبع تلك الحاجات يبدأ في البحث عن متطلبات أخرى، وعن حاجات ربما هي الأكثر إنسانية، وهي الأقرب لطبيعة الإنسان الراقية، وأول هذه الاحتياجات: البحث عن معنى، وإيجاد تبرير كافٍ ومناسب لهذه الحياة: لماذا نحيا؟ ولماذا نبدأ الحياة ثم نموت في نهاية الأمر؟ كيف نواجه الموت، ولماذا نهرب منه أحياناً؟ كيف نتعامل معه، تُرى هل نُسلِّمَ إليه شراعنا، أم نتمرد عليه؟ إن الموت لهو أكبر دليل على العبث الذي يحاصر الإنسان في كل زمان ومكان. والإنسان في اللحظة التي يواجه فيها العبث يبدأ في البحث عن المعنى. ويحاول أن يجد أي مبرر أو سبيل للخروج من مصيدة العبث. قد يواجه الإنسان العبث، أحياناً، بالإيمان، الإيمان بمعناه الديني والدنيوي.. وتارة أخرى يواجه هذا العبث بالإبداع أو الخلق..

وكثيراً ما يواجه الإنسان العبث بالحب عبر التوحد أو الانصهار في كينونة أخرى... وأحياناً يواجهه بالتدمير، أو القتل، أو الإرهاب، وهذا ما فعله الإمبراطور "كاليجولا" في مسرحية البير كامي الشهيرة. وقد يواجه الإنسان هذا العبث ببعض الأساليب المنحرفة مثل اللجوء إلى عربدات الجنس، وتهاويم الخمور والمخدرات. وهذه الأساليب الأخيرة لا تقضي على العبث بصورة حقيقية، ولكنها مجرد محاولات فاشلة، لإضفاء معنى على الوجود، حتى لو كان هذا المعنى هو الوهم نفسه!!

والبحث عن المعنى قد يقود الإنسان للبحث عن السعادة. والبحث عن السعادة هو حلم الإنسان منذ بدء الخليقة وحتى كتابة هذه السطور. ولأننا بصدد دراسة الفكر الفلسفي وليس دراسة سيكولوجية أو صحفية، لذلك فليس من واجبنا أن نقدم تصورات جاهزة حول معنى السعادة، أو كيف يكون الإنسان سعيداً. إننا فقط نتفلسف حول موضوع السعادة. وفي هذا السياق اتخذنا من الفيلسوف الألماني فريدريك نيتشه نموذجاً للفيلسوف الباحث عن السعادة. ومع أن نيتشه لم يتحدث في مؤلفاته عن موضوع السعادة بصورة مباشرة، إلا أننا نزعم أن فكرة السعادة من الأفكار الموجهة لفلسفة نيتشه. وهي فكرة تتشابك وتتضافر وتتداخل مع أفكاره الفلسفية الأخرى، خاصة هجومه الشديد على المسيحية، وموقفه الرافض لقيم عصره ولكافة القيم الأخلاقية التقليدية، في مقابل تأكيده على الدور التحرري للفن، وعلى أهمية أن يتمسك الإنسان بتلقائيته إلى أبعد حد، وأن يقدس ححريته إلى أقصى مدى. ووفق هذا المعنى يكاد ينحصر جهدنا في مسألة البحث عن السعادة على محاولة اكتشاف ملامح التصور النيتشوي للسعادة. ولأن نقطة بداية نيتشه

هي شوبنهور، لذلك كان حتماً أن نعرض لمفهوم شوبنهور السلبي للسعادة بوصفها تخلياً أو عزوفاً عن العالم، وسعى إلى إماتة رغبات الجسد وقهر إرادة الحياة. أما نيتشه الفيلسوف الديونيسي، فيقف على النقيض من شوبنهور، وينشد السعادة في تجربة الأقاصي: أقصى متعة، أقصى رغبة، أقصى حب، أقصى أمل، أقصى حياة، أقصى جمال، أقصى حلم، أقصى نشوة ...إلخ

وللسعادة عند نيتشه مذاقها الخاص، وطابعها الفريد، أنها لا ترتبط فقط بفاعليتنا الشاملة في الحياة: بجسدنا، بحواسنا، بغرائزنا، بتخيلاتنا، بأوهامنا، بأحلامنا، بإنسانيتنا نفسها.

أما البحث عن اليوتوبيا، وهو الموضوع الثالث في هذا الكتاب، فهو لا ينفصل عن البحث عن المعنى والسعادة، فاليوتوبيا من حيث هي المكان الخيالي أو مدينة الأحلام، أو المدينة الفاضلة والتي تمثل النقيض للعالم الواقعي الفعلي. فإذا كان العالم الفعلي يمتلئ بالنقص والزيف والخلل والبشاعة والقبح، فإن العالم اليوتوبي يمثل عالم الاكتمال والجمال والتناغم والحقيقة. إن البحث عن اليوتوبيا هو بحث عن العالم البديل، ومن هذا الجانب يمكن النظر إلى اليوتوبيا بوصفها معياراً يمكن من خلاله تقديم تحليل سيكولوجي وأيديولوجي للشعوب المختلفة: فهناك شعوب تضع يوتوبياها في عالم الماوراء، وهناك شعوب أخرى تستوحي يوتوبياها من الماضي البعيد، وذكريات الزمن الجميل، وهناك شعوب تضع حلمها في رحم المستقبل، وتسعى جاهدة لأن يصبح واقعاً حياً.

إن الرغبة في البحث عن المعنى والسعادة واليوتوبيا تنبع من رغبة واحدة لدى الإنسان، هي الرغبة في التحرر أو الخلاص:

الخلاص من الشعور بالعبث، الخلاص من وطأة الإحساس بالألم، التحرر من قيود الواقع وأسواره.

أخيراً؛ فإن هذا الكتاب لا يستهدف تقديم بعض الحلول الجاهزة لأزمة الوجود الإنساني، ولا يسعى إلى تقديم عدد من الأجوبة النهائية التي ترضي ظمأ القارئ الذي يهفو إلى الاستقرار على مرافئ اليقين. إن هذا الكتاب يثير عدداً من الأفكار القلقة التي ليس لها هدف سوى إثارة بعض الأسئلة الحائرة. وبالمثل فإن الغايات والآمال التي يطمح إليها كاتب هذه السطور لا تساير أحلام الفلاسفة الكبار الذين شكلوا وجدان العصر الحديث: ديكارت، وكانط، هيجل، ماركس.. فلا أعتقد أن وظيفة الفلسفة يمكن أن تكون تغيير العالم أو حتى تفسيره، فقد تنازل الفلاسفة منذ زمن بعيد عن أبراجهم العاجية، ولم يعد لدى الفلسفة اليوم تلك العصا السحرية التي تجعل المستحيل ممكناً. إن الوظيفة الوحيدة الباقية للفلسفة - من وجهة نظري - هي النقد، فعلى الفلسفة اليوم أن تتمسك بسلاح النقد والتمرد في مواجهة واقع أليم لا يكترث بأي قيمة أو معنى. إن الفلسفة أمام خيارين لا ثالث لهما: أما أن تتحول إلى أيديولوجيا وتصبح جزءاً من الأنظمة السياسية القائمة، وأما أن تمارس دورها النقدي/ التاريخي الذي يضعها في حالة عدم تصالح مع كل ما هو سائد ومألوف ومعتاد.

إن هذه الوظيفة النقدية تبدو اليوم أكثر إلحاحاً وأهمية من أي وقت مضى، خاصة في ظل عولمة القهر والفقر، وفي ظل نظام عالمي ينتهك كافة القوانين والأعراف الدولية، ويعبث بكل المعايير والقيم الإنسانية. إن العالم اليوم يشهد أردئ أنواع الممارسات اللا معقولة والسخيفة، وحالة العبث التي نحياها تفوق بمراحل ما تصوره خيال

كُتّاب العبث أنفسهم. والفلسفة لا تستطيع أن تتجاهل هذا الواقع المرعب، ومن ثم فإن عليها أن تعترف بالعبث، ثم تسعى إلى نفيه وتجاوزه عبر السعي إلى اكتشاف المعنى. وهذه مهمة ليست سهلة، ولكنها شاقة، وربما تستغرق وقتاً طويلاً، لكنها ليست مستحيلة. وهذا ما يفتح باباً جديداً للأمل. فالاعتراف بالتشاؤم لا يقودنا بالضرورة إلى اليأس، والوعي بالعبث لا يدعونا بالتبعية للعدمية، ومع ذلك فمن السخف أن ننكر مدى قتامة الصورة، ومن الخيانة أن نصمت على ما يلقاه الإنسان العربي من ذل وقهر ومهانة، ومن البلاهة أن نضفي على واقعنا المعاصر ألواناً وردية.إن تاريخ العبودية يعود مرة أخرى، وصور القهر القديمة تتكرر ولكن بصورة أكثر وقاحة وأكثر همجية. برغم ما يتوفر للإنسان المعاصر من وسائل الرفاهية، وبرغم التطور العلمي المذهل، إلا أن صيرورة الألم لم تنته، وفصول المأساة لم تتغير، وأساليب القهر والتعذيب لم تختلف. فمازال بروميثيوس مربوطاً بصخرته والنسر ينهش كبده، ومازال سيزيف يدحرج صخرته ويهبط ويصعد بلا جدوى، أما سقراط فقد ترك شوارع أثينا واختار أن يتجول في أزقة وشوارع بغداد يدعو للعدل والحرية، ويمسك بأحد يديه مصباح الفيلسوف المجنون ديوجين، وفي الأخرى مطرقة الفيلسوف المتمرد نيتشه. لكني أرى حشوداً من البشر تقترب وترشقه بالحجارة، والبعض يحمل صورة الرئيس المؤمن جورج دبليو بوش، وهم يهتفون بحياته، ويرددون بأعلى صوتهم: فليحيا زمن القهر الأمريكي، ولتسقط كل المبادئ، وكل القيم، وكل المعايير، وليسقط الإنسان!!

حسن حماد

خريف ٢٠٠٣

الدراسة الأولى

جدل العبث والمعنى

تمهيد

برغم أن موضوع العبث* يعد من الموضوعات التي فرضت نفسها على مسرح الفكر المعاصر بعد الحرب العالمية الثانية، إلا أن فكرة العبث لها تاريخ قديم جداً، ربما يعود إلى "**سفر الجامعة**"، حيث نجد نصاً مطولاً فيه تساؤلات فلسفية حائرة حول مدى جدوى معاناة الإنسان: آماله الخائبة، أحلامه الضائعة، تصوراته القاصرة، مساعيه المجهضة، ذكرياته وآثاره الممحوة من ذاكرة التاريخ. وليس هذا فحسب بل أن النص يتناول العبث القائم في بنية الوجود: الشمس التي مازالت تشرق منذ ملايين السنين، البحر الذي مازال يمضي في سيره المعهود، الدوران السأم لحركة الأشياء ولحركة الكواكب. كل هذا في مقابل عجز الإنسان عن الفهم أو التفسير!

يقول العهد القديم: "**باطل الأباطيل الكل باطل. ما الفائدة للإنسان من كل تعبه الذي يتعبه تحت الشمس. دور يمضي ودور يجئ والأرض قائمة إلى الأبد. والشمس تشرق والشمس تغرب وتسرع إلى موضعها حيث تشرق. الريح تذهب إلى الجنوب وتدور إلى الشمال. تذهب دائرة دوراناً وإلى مداراتها ترجع الريح. كل الأنهار تجري إلى البحر والبحر ليس بملآن. إلى المكان الذي**

* تذكر الموسوعات المختلفة أن كلمة عبث Absurd معناها: الشئ السخيف، اللا معقول، النشاز المثير للضحك وللأسى معاً، كما تعني أيضاً فقدان المعايير، غياب المعنى، اللا جدوى.

جرت منه الأنهار إلى هناك تذهب راجعة. كل الكلام يقصر. لا يستطيع الإنسان أن يُخبر بالكل. العين لا تشبع من النظر والأذن لا تمتلئ من السمع. ما كان فهو ما يكون والذي صُنع فهو الذي يصنع فليس تحت الشمس جديد. إن وُجد شئ يقال عنه أنظر هذا جديد. فهو منذ زمان كان في الدهور التي قبلنا. ليس ذكر للأولين. والآخرون أيضاً الذين سيكونون لا يكون لهم ذكر عند الذين يكونون بعدهم".

(العهد القديم، سفر الجامعة، الأصحاح الأول الآيات من ٢ ١١).

إن مضمون هذا النص يتجاوب مع رؤية الوجودية للعبث خاصة عند الفليسوف الوجودي الفرنسي "ألبير كامو" ومع ذلك فلا ينبغي أن يغيب عنا فارق جوهري بين الإثنين وهو: أن الغاية التي يبتغيها النص الديني هنا هي إظهار عجز الإنسان وضعفه وتفاهته وحقارته أمام قوة الإله، والبرهنة على أن الرب يمنح عباده المعاناة ليختبرهم أو يمتحنهم، لأنهم لا يختلفون عن البهائم، أو كما يقول النص: **"... إن الله يمتحنهم ليريهم أنه كما البهيمة هكذا هم. لأن ما يحدث لبني البشر يحدث للبهيمة وحادثة واحدة لهم. موت هذا كموت ذاك ونسمة واحدة للكل فليس للإنسان مزية على البهيمة لأن كليهما باطل. يذهب كلاهما إلى مكان واحد. كان كلاهما من التراب وإلى التراب يعود كلاهما".**

(العهد القديم، سفر الجامعة، الأصحاح الثالث الآيات ١٨ ٢٠)

الأمر بلا شك يختلف تماماً في الفكر الوجودي عن الفكر

الديني، فالوجودية تريد أن تحرر الإنسان وتصل به إلى مصاف القداسة.

إن سؤال العبث ليس وليد القرن العشرين، ليس مسألة تخص الإنسان المعاصر وحده، فالعبث شأنه شأن كل المشكلات الوجودية يرتبط بوجود الإنسان في العالم، وليس بحقبة زمنية دون أخرى، ولذلك فإن أسئلة مثل: ماذا تعني الحياة؟ ماذا يعني الميلاد؟ ماذا يعني الموت؟ ماذا يعني الوجود؟ ماذا يعني العدم؟ ماذا يعني المكان؟ ماذا يعني الزمان؟ ماذا يعني الإنسان؟ ثم ما قيمة هذا الوجود؟ ما هدفه؟ ما غايته؟ ما مغزاه؟ ما غرضه؟

مثل تلك الأسئلة، وغيرها سألها من قبل بشر كثيرون قبلنا، سألها أجدادنا الأوائل، سألها أناس من مشارب مختلفة: المغامرون، الفاتحون، العاشقون، المبدعون، سألها الشعراء والفلاسفة والمتصوفة. سألها "سيزيف" وهو يحمل صخرته صاعداً إلى أعلى الجبل، وتتدحرج الصخرة، فيعاود سيزيف المحاولة دون توقف، دون استسلام، دون يأس، دون أمل! الصخرة مازالت تتدحرج، وسيزيف مازال ينتظر صخرته حتى تسقط ليحملها من جديد. لحظات الزمن مازالت تتوالى: ماضي، حاضر، مستقبل، وسيزيف لا يدري هل هو شاخص في الزمن الماضي، أم الحاضر، أم المستقبل، أم أنه خارج الزمن، أم أنه يحيا في وهم صيرورة الزمن؟ يبدو أن سيزيف سيظل صامتاً صامداً حتى تخور قواه، ويسقط إلى جانب الصخرة جثة هامدة !

ماذا تعني الحياة، ما قيمتها، ما معناها، ما هدفها؟ أسئلة لا تنتهي سألها أناس من قبلنا وسيسألها أناس يأتون بعدنا بآلاف السنين،

وربما بملايين السنين، أسئلة ستظل تعاود الظهور على مسرح الحياة ولن تختفي إلا بنهاية تلك الحياة .

إن هذا البحث هو محاولة للإجابة عن تلك الأسئلة، وهي إجابة تستوحي آراء الفلاسفة والأدباء الذين شغلتهم أزمة الوجود الإنساني. وليس هناك أكثر من فلاسفة الوجودية إنشغالاً بمثل هذه الهموم الفكرية. ولذلك فإن هذا البحث كما يتضح من عنوانه معنى بمناقشة مفهوم العبث في الفكر الوجودي المعاصر، وكذلك في الفن العبثي. والمقصود بالفن العبثي في سياق هذه الدراسة نوعان من الفن: الدراما والرواية. والواقع أن دراما العبث بدأت كظاهرة من ظواهر الحرب العالمية الثانية، ثم صارت فيما بعد تياراً فنياً له مكانته وله كتابه ونقاده ومريديه. وفي هذا الكتاب سوف نتوقف عند بعض زعماء المسرح العبثي خاصة "صموئيل بيكيت"، و"أوجين يونسكو" وهما من أهم وأعمق كتاب العبث من وجهة نظري .

ولأن الأدب الوجودي كثيراً ما يختلط في ذهن القارئ بدراما العبث، لذلك فقد خصصنا جزءاً من الفصل الثاني لمناقشة الحدود التي يلتقي فيها هذا النوع من الأدب مع دراما العبث.

وحتى تكون صورة هذا الكتاب متكاملة، لذلك فقد آثرنا أن تكون الخاتمة إجابة عن السؤل التالي: هل يمكن للإنسان أن يحتمل العيش في ظل العبث؟ بعبارة أخرى، لو سلمنا بأن الحياة عبث، فهل يمكن لنا أن نتخذ منه قاعدة للسلوك أو للفعل؟ هل العبث يصلح لأن يكون مثلا أعلى أو قيمة نؤسس عليها فعلاً إيجابياً؟

إن الأسئلة بالطبع لا تنتهي. ومثلما لا يوجد أسئلة نهائية، لا يوجد أيضاً أجوبة نهائية. والأجوبة المطروحة في هذا الكتاب لا تعكس

فقط المواقف الخاصة بأصحاب الفكر الوجودي والفن العبثي، ولكنها تعكس أيضاً رؤية المؤلف وموقفه من تلك الآراء، وهي في النهاية رؤية، مجرد رؤية تحمل كل ما تحمله رؤى البشر من قصور ومحدودية.

بقيت كلمة أخيرة في هذه المقدمة، وهي أن هذا الكاتب هو صرخة احتجاج ضد كل هؤلاء ممن يهللون لموت المذاهب والأفكار، ويعلنون في نشوة بلهاء أن الوجودية ماتت، وأن المسرح العبثي قد انتهى، وأن أسئلة الميتافيزيقا قد ولى زمانها. ولا أدري كيف تموت الأفكار أو كيف يموت الإنسان!

إن سؤال العبث ليس سؤال الأمس، وليس شيئاً ينتمي إلى الماضي، بل انه سؤال الإنسان في كل زمان ومكان. وفي زماننا الغريب الذي اختلطت فيه الأوراق وتضاربت المعاني واختفت المعايير وضاع كل شئ في لا شئ يعاود سؤال العبث الظهور مرة أخرى على المسرح الفكري. إن سؤال العبث هو في نفس الوقت سؤال المعنى، معنى هذا الوجود. وكاتب هذه السطور يعذبه سؤال المعنى، وهو يحاول عبر هذا الكتاب أن يتوسل ويتسول شيئاً من هذه الإجابة لدى بعض الفلاسفة والأدباء ممن أعيتهم أسئلة العبث ودوختهم دروب المعنى.

(١)

العلاقة بين اللامعقول والعبث

اعتاد معظم الباحثين سواء في مجال الفلسفة أو الفن أن يستخدموا كلمة اللامعقول كمرادف لكلمة العبث. على اعتبار أن العبث كما يفهم من الوهلة الأولى هو المنافي للعقل، أو الذي لا يقبله العقل ورتبوا على ذلك أن اللامعقول والعبث شئ واحد. ولكن تُرى هل حقاً اللامعقول هو العبث، هل القول بعجز العقل، أو التسليم بفشله في الوصول إلى بعض الحقائق يبرر القول بأن العالم عبث؟

أننا كي نجيب عن هذا السؤال بالسلب أو الإيجاب، علينا أولاً: أن نوضح ماذا يعني اللاعقل، أو النزعة اللاعقلانية، وما هي تجليات ودلالات تلك اللاعقلانية في التاريخ الإنساني، ثم بعد ذلك نبين ماذا يعني العبث، وما هي العلاقة بينه وبين اللامعقول؟

أولاً: معنى اللامعقول

يعتبر إصطلاح اللامعقول من المصطلحات الشائكة في مجال تاريخ الأفكار، لأنه يذكر في مناسبات متعددة، وفي سياقات متنوعة. وبشكل عام يمكن لنا أن نزعم أن المصطلح يرد بصورة أساسية في ثلاث سياقات:

١ ـ السياق الإبستمولوجي أو المعرفي، وهنا تستخدم الكلمة لنشير إلى كافة الاتجاهات والتيارات الفكرية والفلسفية التي تناصب العقل العداء، أو تستبعده من دائرة اهتمامها، أو تسلم بعجزه عن الوصول إلى الحقيقة، مثل معظم الاتجاهات الصوفية أو اللاهوتية

أو الرومانسية أو الارتيابية.

٢ـ السياق السياسي، وفي هذا المجال تشير الكلمة إلى بعض الاتجاهات السياسية التي تستند إلى خلفية ميثولوجية، أو تقوم على منظومة من الأفكار الغيبية والخرافية، مثل : الأيديولوجيات القومية والعرقية، خاصة الاتجاه الفاشستي الذي يقوم على بعض المبادئ مثل : عبادة الزعيم، تقديس الأمة، تهميش أو إلغاء دور العقل في مقابل التركيز على العاطفة، استخدام كافة الأساليب الديماجوجية (أي الدعاية السياسية الكاذبة)، مخاطبة الغرائز والشهوات البدائية لدى الجماهير*.

٣ ـ السياق الحضاري، وفي هذا السياق تدل كلمة اللامعقول على مرحلو معينة في تاريخ الحضارة الإنسانية كانت سابقة للمرحلة العلمية، وهي مرحلة الفكر السحري الأسطوري. وهي مرحلة تميزت بسيادة العناصر الخيالية والغيبية والفيتشية.

والواقع أن كلمة اللاعقلانية كما يذهب جورج لوكاتش في كتابه "تدمير العقل" كلمة حديثة نسبياً فقد ظهرت للمرة الأولى في "موجز تاريخ الفلسفة" حيث يظهر اسم "شلنج" و"شوبنهور" في فقرة واحدة بعنوان: "ميتافيزيقا اللاعقلانية"[١].

ويذكر لوكاتش في معرض حديثه عن تحطيم العقل عدة ملاحظات هامة يمكن أن نوجزها فيما يلي:

١ـ أن اللاعقلانية هي شكل من أشكال الردة. بمعنى أنها تكون دائماً بمثابة رد فعل مضاد للتطور الإنساني[٢].

٢ـ اللاعقلانية في السياق الفلسفي تولد من خلال تراجع

الفيلسوف أمام معضلة جدلية ترتبط بروح العصر، أو بعبارة أخرى اللاعقلانية هي نوع من هزيمة العقل أمام أسئلة عصره[٣].

٣ـ تولد اللاعقلانية عقب الأزمات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والفلسفية الكبرى التي تفجر مشاعر الإحباط واليأس داخل الإنسان، وتضعف من ثقته بنفسه وبملكاته العقلية[٤].

٤ـ إن مسألة نفي العقل أو تأكيده ليست مسألة ثقافية أو فلسفية فحسب، وإنما ترتبط بالأساس المادي للمجتمع فكل موقف نتخذه من العقل يبدأ من الحياة إلى الفلسفة وليس من الفلسفة إلى الحياة. "المواقف المعادية للعقل لها سبب موضوعي يجب أن يُبحث في سير التطور التاريخي والاجتماعي، وسبب ذاتي يتصل بموقع هذا الفرد أو ذاك. المسألة هي أن نعلم ما إذا كان ينحاز لعالم يموت ويوشك على الاختفاء أو لعالم جديد قيد الولادة [٥].

وعلى الرغم أن الاهتمام بكتابة تاريخ العقل البشري يطغي على الاهتمام بتاريخ اللاعقلانية، إلا أن موسوعة تاريخ الأفكار تذكر في مادة اللاعقلانية قائمة طويلة لمذاهب وشخصيات متنوعة تنتمي بصورة أو بأخرى للاعقلانية مثل: أفلاطون، النزعة السوفسطائية، مالبرانش، باسكال، شلنج، جورج سمل،برجسون، كيركيجورد، شوبنهور، نيتشه، جبريل مارسيل، هيدجر، فرويد، أصحاب التيارات الرومانسية (وليم بليك، نوفاليس، هيلدرلين، ماكس شيلر)، بعض التيارات الفنية خاصة الحركة السوريالية التي اتخذت موقفاً شديد العداوة من العقل ومن بديهيات المنطق[٦].

عموماً لسنا بحاجة إلى الوقوف عند التفاصيل العامة أو الدقيقة للموقف اللاعقلي عند تلك الشخصيات والتيارات السابقة، لأن

يحتاج لبحث مستقل، وأيضاً يخرج بنا عن حدود موضوعنا. ويكفي أن نشير في نهاية هذا الجزء إلى أن المناسبات التي تستخدم فيها كلمة اللاعقلانية عادة ما تعني : نفي العقل، عجز العقل، غياب العقل، إلغاء العقل، تغييب العقل .. وغيرها من الكلمات والمعان التي نستدل من خلالها على إقصاء أو استبعاد العقل من دائرة الإبستمولوجيا، وكذلك من عالم الحياة اليومية وكافة المجالات الإنسانية.

ثانياً: جدل العقل واللاعقل

متى دخل أول لاعقل التاريخ؟، متى ظهرت أول نزعة ضد العقل؟، متى يبدأ تراث اللاعقلانية؟ الحق إن تاريخ نفي العقل يترافق تقريباً مع تاريخ تأكيد العقل. وإذا كان علماء الأنثروبولوجيا يذهبون إلى أن السحر والأسطورة هما ما يشكل أفق التفكير في بداية المغامرة الإنسانية الأولى، وأن الخرافة هي التي كانت لها الكلمة الأولى في فجر التاريخ، فإن ذلك لا يبرر لنا القول بأن العقل قد غاب عن تلك الحضارات القديمة. فالعقل البشري ليس مجرد آلة سابقة التكوين أو مكتملة النمو، وربما يكون التفسير الجدلي لعلاقة العقل بالحضارة هو أنسب الطرق لفهم صيرورة التطور البشري. فالعقل البشري هو وسيلة الإنسان للرقي والتطور، ولكنه أيضاً لا يتطور بمعزل عن كافة المفردات التي تشكل الواقع الحضاري للإنسان: كالبيئة، المناخ، الأدوات، اللغة، العادات والتقاليد، الفن .. إلخ.

وعلى هذا النحو فإننا لا يمكن بسهولة أن نستنتج من ملاحظة نمط التفكير البدائي (سواء في المجتمعات القديمة، أو لدى بعض القبائل

البدائية التي مازالت تعيش على هامش الحضارات المعاصرة) أي نوع من أنواع التفكير اللاعقلي لسببين: الأول، هو أن اللاعقلانية لا يمكن فهمها إلا إزاء العقلانية السابق إقامتها، الثاني، هو أنه لا يوجد تراث للاعقلانية مثل تراث العقلانية، ذلك لأن اللاعقلانية هي مجرد تمرد على العقل(٧).

ولأن فجر التاريخ يمثل إلى حد ما مرحلة ما قبل العقل، لذلك فليس من المجدي أن نتحدث عن أي نزعة لاعقلانية في تلك المرحلة، ومن ثم فإن الحديث عن البعد اللاعقلاني في التجربة الحضارية يرتبط بمرحلة أكثر تقدماً في تاريخ الإنسان. ربما يمكن التأريخ لهذه المرحلة بنشأة الفلسفة، تلك الفلسفة التي حاولت أن تفسر الوجود والعالم والطبيعة تفسيراً عقلياً محضاً استناداً إلى الواقع التجريبي أو إلى مبادئ العقل دون اللجوء إلى الأسطورة. ومنذ عصر الفلسفة اليونانية صار الحديث عن اللاعقل ممكناً ومباحاً ومشروعاً، وبالتالي صار بالإمكان أن نميز بين التفكير السحري الغيبي والتفكير العقلي المنطقي.

وبرغم أن ظلال التفكير الأسطوري لم تختف تماماً من تأملات هيرقليطس وسقراط وأفلاطون، إلا أن أرسطو استطاع إلى حد كبير عبر منطقه الصوري الذي كان يعد ثورة في عصره أن ينقي التفكير الفلسفي من كافة شوائبه السحرية والأسطورية، لكن نهاية هذا المنطق كانت على أيدي رجال الدين في العصور الوسطى، الذين أحالوا هذا المنطق إلى لاهوت لتبرير وتأييد النظام القائم، ومن ثم فقد تحول المنطق الصوري إلى منطق لاعقلي، خاصة إذا ما قورن بالمنطق الاستقرائي الذي ابتدعه فرنسيس بيكون، أو المنطق الاستقرائي الذي أسسه رينيه ديكارت، أو المنطق الجدلي

الذي أحياه وطوره فريدريك هيجل، ومن بعده كارل ماركس والماركسيون الجدد.

من هذا المنظور نصل إلى نتيجة مؤداها: لا يوجد قوانين مطلقة وثابتة للعقل، وبالمثل لا يوجد منطق أحادي للتفكير. وهذا الاستنتاج يجعل من فكرة وجود عقل متجانس ومتكامل أمراً مستحيلاً. ومع ذلك فإن الحديث عن اللاعقلي سيبدو أكثر منطقية وأدنى إلى الصواب مع مطلع العصر الحديث بالذات، حيث صار العقل البشري هو الإله الجديد الذي تخضع له كل الحقائق، وتسبح بحمده كل الكائنات، ولا تستعصى عليه أي معجزات. هذا العقل الفاتح، المغامر، الثائر، المستبد استطاع أن يسيطر على مجريات الحياة الثقافية والسياسية والاجتماعية في أوربا، بل حاول أن يفرض سيطرته على ثقافات الشعوب الأخرى سواء في الشرق أو الجنوب.

هذا العقل الجديد ما كان ليقبل أبداً أي سلطة تعارضه سواء سلطة الدين أو الأسطورة أو الوجدان، ولذلك صمت صوت الوحي، وخفت صوت الوجدان وصوت الحدس الصوفي إلى أقل حد ممكن. ولم تكن محاولات بعض المفكرين للانتصار للوجدان على حساب العقل سوى محاولة بائسة ويائسة لم يكتب لها النجاح سوى في دنيا الفن والأدب، بوصفهما المجال المناسب للتعبير عن تلك المشاعر الوجدانية.

غير أن ثورة العقل الحديث قد وجدت نوعاً من الثورة المضادة، التي قام بها أحياناً فلاسفة ينتمون لحزب العقل نفسه، مثل "هيوم" الذي وجه أعنف الضربات للعقل، حيث يذهب في رسالته عن

"الطبيعة الإنسانية" إلى أننا نتعرف على العقل كما نتعرف على المادة من خلال الإدراك الحسي، فليس هناك حقيقة مستقلة يمكن إدراكها بداخلنا تُسمى العقل، وإنما ما ندركه هو فقط مجموعة أفكار منفصلة وذكريات ومشاعر .. إلخ، أما العقل كجوهر مستقل فلا وجود له. كذلك كان نقد هيوم لمبادئ: العلية والاستقراء والإطراد بمثابة نقد غير مباشر لأروع انتصارات العقل، أعني السيطرة على العالم والطبيعة عن طريق العلم.

ثم استكمل "كانط" تلك الثورة المضادة عندما أعلن أن الممكن الوحيد أمام العقل هو عالم الظواهر، وأن العقل لا يستطيع أن يصل إلى عالم الشئ في ذاته، وبذلك فقد رسم حدوداً لا ينبغي للعقل أن يتجاوزها.

ومع ذلك فإن هذه الثورة المضادة لم تستطع أن تنال من سلطة العقل، إذ واصل هذا العقل الفاتح انتصاراته، بل وسعى بكل قوة لأن يتحقق أو يتجسد كحقيقة تاريخية من خلال الثورة الفرنسية التي قامت من أجل حرية الإنسان وكرامته. لكن بعد أن تفجرت الأحداث الدامية خلال الثورة، وبعد هزيمة "نابليون"، وقيام الحلف المقدس، وبعد أن أخفقت الأحلام الإنسانية للثورة، بدأت القوى الرجعية في استعادة مراكزها ومواقعها من جديد، وبالتالي بدأ تيار اللاعقلانية يقوى ويشتد، ووجد في تيار الرومانسية وشعرائها ومفكريها حليفاً ومطية في بعض الأحيان. وكان الطريق ممهداً للقوى الرجعية الفكرية والسياسية والدينية أن تكسب جولتها الأخيرة مع العقل، وأن تجد في الميثولوجيا والغرائز والمشاعر ضالتها المنشودة(٨).

ولقد كان إخفاق الثورة الفرنسية اعترافاً بهزيمة العقل، وإيذاناً

بالتراجع عن المبادئ الثورية، وحنيناً للعودة إلى أحضان الأفكار الغيبية، ونذيراً بانفتاح أبواب الجحيم وخروج كافة الاتجاهات الرجعية واللاعقلانية من جحورها القديمة.

وقد بلغت تلك القوى اللاعقلانية ذروة انتعاشها مرة أخرى على أثر هزيمة الأحزاب الاشتراكية في ألمانيا وأوربا وتولي "هتلر" السلطة عام ١٩٣٣، وما أعقبه من انتعاش لكافة الأنظمة الفاشستية في أوربا، ثم توقيع اتفاق هتلر ستالين في ٢٢ أغسطس عام ١٩٣٩، ثم اندلاع الحرب العالمية الثانية التي كانت بمثابة أكبر هزيمة مُني بها العقل الحديث. إنها نهاية عصر، وبالنسبة لكل هؤلاء الذين آمنوا بالعقل تعد يأساً عميقاً.

وهكذا فإن اللامعقول لا يمكن أن يفهم إلا في مقابل المعقول، وإذا أخذنا بمعيار المنطق الجدلي فإن اللامعقول هو إفراز المعقول. فالعقل واللاعقل يتقاسمان تاريخ الفلسفة، ويتنازعان تاريخ الحضارة الإنسانية .

ثالثاً: حقيقة الموقف العبثي

بعد هذه الرحلة القصيرة في أعماق اللامعقول، مازال السؤال يتردد: هل اللامعقول هو العبث؟ هل كافة الاتجاهات الصوفية والارتيابية والحدسية والفاشية والغيبية والميثولوجية تنتمي لفكرة العبث؟ هل تلك الاتجاهات وغيرها تنظر إلى وجودنا في العالم على أنه سخيف وبلا تبرير وبلا معنى. بكلمة واحدة هل تلك الاتجاهات تسنتج من نفيها للعقل أن العالم يفترسه الخواء والعبث؟

الحق أنه من التعسف الشديد أن نساوي بين مفهوم اللامعقول ومفهوم العبث .. فإذا كان اللامعقول يرتبط بكافة التصورات

الصوفية والسحرية والأسطورية، أو حتى يرتبط بعجز العقل ومحدوديته، فإن هذا لا يعني أن نسارع بالقول بأن مثل هذه التصورات تقول بالعبث، بل على العكس فإن النزعات الصوفية والأيديولوجيات الدينية أبعد ما تكون عن الاعتراف بالعبث الوجودي، فهي إذا كانت تنفي العقل أو تلغيه، فإنما تفعل ذلك لصالح الوحي والنص الديني، ومع ذلك فهي لا تستنتج أبداً من نفي العقل بأن هذا الوجود سخيف أو أنه زائد عن الحاجة، بل على العكس تماماً أنها تتقبل الواقع وتعترف بمشروعية الوجود ومنطقية الحياة .

أما الاتجاهات التي تقول بعجز العقل أو فشله في إدراك الحقائق والوصول إلى اليقين، مثل أصحاب الشك المذهبي واللاأرديين، فإنهم لا يتخذون من ذلك ذريعة لرفض وجودهم وللاعتراض على مجيئهم للحياة، بل ربما يتخذون من ذلك مبرراً لأن يعيشوا أكثر مما يفكروا أو أن يكونوا أكثر مما يوجدوا.

من كل هذا نصل إلى أن اللامعقول ليس هو العبثي. فالموقف العبثي ليس موقفاً إبستمولوجياً فحسب ولكنه موقف أقرب إلى الأنطولوجيا والأكسيولوجيا. ويبدو أن "البير كامو" الذي يرتبط اسمه بفكرة العبث لا ينجو من هذا الخلط بين فكرة اللامعقول وفكرة العبث، ففي كتابه "أسطورة سيزيف" يلجأ كامو إلى حيل منطقية قديمة وتقليدية من أجل البرهنة على عقم المنطق . ويفرد عدداً من الصفحات لإثبات محدودية وتناقض العقل البشري، وعجز كل من العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية عن حل مشاكل الإنسان[٩].

وينتقل كامو دون تبرير مقنع من إثبات لا معقولية العالم إلى

الاعتراف بعبثيته، إذ يقول: "لقد قلت أن العالم عبث، ولكني كنت متسرعاً جداً. إن كل ما يقال عن هذا العالم إنه ليس معقولاً في ذاته. لكن العبث هو مواجهة هذا اللامعقول، والشوق الجامح للوضوح الذي يتردد صداه في القلب الإنساني"[١٠].

والواضح من هذا النص السابق أن موقف كامو من تحديد مصطلح العبث فيه قدر من التردد وعدم الوضوح والإلتباس، فهو أحياناً يقول عن العالم أنه عبث، وأحياناً يصفه باللامعقول. ثم أحياناً يصف العبث على أنه خيبة أمل العقل في الاستحواز على الحقيقة، أو كما يقول أن العبث: "يولد من هذا التقابل بين الحاجة الإنسانية واللامعقولية الصامتة للعالم"[١١].

وفي مناسبات أخرى يتحدث عن الموقف العبثي باعتباره علاقة تنافر بين الإنسان والعالم، علاقة أقرب إلى العلاقات العاطفية، لكنها علاقة تقوم على الكراهية وليس على الحب[١٢].

إن كامو الفنان يتصارع مع كامو الفيلسوف، لذلك لا يوجد اتساق أو تماسك في نظرة كامو للعبث، فبرغم أنه يؤسس العبث على قاعدة ابستمولوجية، إلا أنه عندما يتحدث عن الحوائط العبثية، أو العقبات التي تقف في طريق تناغم الإنسان مع عالمه يذكر: الطابع الآلي للحياة اليومية، الزمن، غرابة الأشياء، سخف ومجانية الوضع الإنساني، الموت[١٣].

والملاحظ على هذه الحوائط العبثية أنها لا تنتمي إلى مجال الإبستمولوجيا، وإنما يغلب عليها الأبعاد الأنطولوجية والأكسيولوجية والسيكوجية للتجربة البشرية. فالطابع الآلي للحياة اليومية أو السأم مسألة نفسية تماماً. أما الزمن والموت فهما أمران

أنطولوجيان. أما غرابة الأشياء، وسخف الوضع البشري ومجانيته فهما مسألتان ترتبطان بأبعاد أكسيولوجية وسيكولوجية متشابكة.

على أية حال فلا بأس من أن يكون العبث نوعاً من المواجهة بين الفرد وعالمه، فليس العالم هو العبثي، وليس الإنسان، ولكن العبث هو غياب التطابق بين الإثنين، إنه الوعي القلق الخاص بالإنفصال بين الفرد وعالمه(١٤). لكن مع ذلك نرفض التسليم بفرضية كامو: أن الأساس الإبستمولوجي وحده هو مصدر العبث. فليس العبث مجرد موقف فكري فحسب، وإنما هو موقف متبرم من هذا العالم، موقفه تكلله مشاعر السخط والتمرد تجاه واقعة وجود الإنسان، الشعور بأن هذا الوجود ليس فيه ما يبرره، وليس لديه ما يمنحه للإنسان سوى المعاناة والموت.

والعبث بهذا المعنى الأخير لا يرتبط في رأينا بالبير كامو وحده وإنما يرتبط بشخصيات وجودية أخرى، لذلك سوف نخصص الفصل الثاني من هذه الدراسة لمناقشة التحليل الوجودي للعبث.

(*) في تحليل موقف التيارات السياسية العنصرية من العقل، أنظر: أديب ديمتري، نفي العقل، مؤسسة عيبال للدراسات والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٩٣. وللمزيد من التفاصيل حول المبادئ التي تقوم عليها النازية، أنظر: ويلهالم رايخ وآخرين: دراسات في الفاشية، ترجمة جوزيف سماحة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٣. الفصلين السادس والسابع.

(١) جورج لوكاتش: تحطيم العقل، الجزء الأول، ترجمة الياس مرقص، دار الحقيقة، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٣، ص٧٤ .

(٢) المرجع السابق، ص٨٠

(٣) المرجع السابق، ص١١٠

(٤) المرجع السابق، ص٩٨

(٥) المرجع السابق، الجزء الرابع، ص١٢٥

(6) Dictionary of The History of Ideas, Vol. II Charles Scribnerص,Sons, New York, 1973, pp. 635-638.

(7) Ibid, p. 635.

(٨) أديب ديمتري، المرجع المذكور، ص ٧٠

(9) Albert Camus: The Myth of Sisyphus and Other Essays, Tranlated From The French by Justin Oص-

Brien, Vintage Books, New York, 1955, pp. 12-21.

(10) Ibid: p. 16.

(11) Ibid: p. 21.

(12) Ibid: p. 16.

(13) Ibid: pp 8-12.

(14) Thomas Hanna: Man In Revolt, P 353 In: Existential Philosophers: Kierkegaard To Merleau - Ponty, Ed By G.A Schrader, McGraw-Hill Book Company, New York, 1967

(٢)

التحليل الوجودي للعبث

يكاد يلتقي معظم الفلاسفة خاصة الملحدين منهم حول قضية عبث هذا الوجود الذي يحاصرنا: الطبيعة، الزمان، المكان، الأشياء، الآخر، مفردات الواقع الاجتماعي، العادات، التقاليد، الأنظمة، القوانين، المواثيق، التاريخ، الماضي، الحاضر، المستقبل، أنا نفسي .. كل شئ وأي شئ يمكن أن يتحول في لحظة خاطفة إلى شئ سخيف، بلا معنى، بلا تبرير، بلا قيمة. ومع ذلك فإن فلاسفة الوجودية يختلفون فيما بينهم في طريقة فهمهم للعبث، وفي تحديد الدواعي أو البواعث التي تؤدي إليه، وبالمثل فهم يختلفون في أسلوب التعبير عنه، فبينما يستخدم كامو كلمة العبث بطريقة مقصودة، يستخدم سارتر كلمة "الغثيان" للتعبير عن تجربة مشابهة، ويستخدم هيدجر عبارة "الوجود المهجور" أو "الملقى هناك" لوصف وجود الإنسان في العالم. وبالطبع هناك كلمات أخرى ترد في سياق الفكر الوجودي وتدل على معنى العبث مثل: النبذ، فقدان المعايير، الوحشة، فقدان الانتماء، القطيعة، عرضية الوجود، المجانية، اللاجدوى، اللامعنى .. وغيرها.

وحتى لا نغرق في ضباب المصطلحات وزحام الأفكار، سنتحدث في هذا الفصل عن التحليل الوجودي للعبث من خلال الوقوف عند ثلاث مفاهيم محددة، أعتقد أنها ترتبط بالعبث ارتباطاً مباشراً هي: اللامعيارية، اللامعنى، اللاجدوى، ولنتناول ذلك بالتفصيل:

أولاً: إنكار الإله (اللامعيارية)

تنطلق الوجودية من عبارة "إيفان كرامازوف" في رواية

دوستويفسكي الشهيرة: "الأخوة الأعداء" "إذا لم يكن الله موجوداً، فكل الأشياء مباحة"، وطالما أن كل شئ مباح فإن هذا العالم يتسم بالفوضى وغياب المعايير[١]. فغياب الإله هو المقدمة الضرورية للحديث عن العالم الذي يخلو من أية قيم، تلك هي نقطة انطلاق الوجودية في تشخيصها لأزمة الإنسان في الكون. ولنحاول أن نتبع في عجالة كيف يرى فلاسفة الوجودية هذا العالم الخالي من الإله، وكيف يتخذون من ذلك زريعة للقول بعبثيته. ولتكن نقطة بدايتنا من شوبنهور، فيلسوف اللاعقلانية الذي رفض الميراث العقلي المثالي (خاصة كما يتمثل في هيجل)، وذهب إلى أن هذا العالم خلو من الإله، وأن أي محاولة للبرهنة على وجود الله أو الروح المطلق تعد أمراً مستحيلاً. ولذلك فقد كان شوبنهور "ملحداً صريحاً" كما يقول جيمس كولينز[٢].

وقد أعجب نيتشه بتلك الروح النافية التي وجدها في شوبنهور، واتخذها أساساً يساعده على تقطيع كافة الروابط التي تصله بماضيه الديني. ومع ذلك فإن شوبنهور في نظر نيتشه لم يستطع أن يتخلص تماماً من الظلال الدينية، إذ انتهى إلى اعتناق الزهد أو التصوف. أما نيتشه فإنه يمضي في طريق الإلحاد حتى نهايته، ويعلن في غير تردد في العديد من مؤلفاته تلك العبارة القاسية: أن الرب قد مات. وموت الإله معناه بشكل فيورباخي سقوط كل منظومة القيم الأخلاقية التي تقف فوق الإنسان، وتسوية السماء بالأرض، واستبعاد أي سلطة تتجاوز الإنسان.

لقد صار العالم بغير إله، وبالتالي فقد انتهى عصر الأفكار الكلية والمبادئ القبلية، وولى زمن القيم المطلقة[٣].

أما سارتر فيجعل من إنكار وجود الله مقدمة يبني عليها الفكرة المحورية في فلسفته، وهي: أن وجود الإنسان يسبق ماهيته، "... فإذا كان الله ليس موجوداً، فإن هناك على الأقل كائناً وجوده يسبق ماهيته .. ذلك الكائن هو الإنسان"(٤).

ويميز سارتر بين إلحاده وإلحاد الفلسفات العلمانية التي ظهرت في نهاية القرن التاسع عشر. فهذه الفلسفات رفضت فكرة الإله، لأنها غير مجدية من وجهة نظرها، ويمكن للمرء أن يسلك بدونها، ولكنها في مقابل ذلك وضعت قيماً أخلاقية لها صفة الإطلاق. أما ما يميز الوجودية عن تلك الفلسفات العلمانية، فهو أنها تقرر إنه بغياب الإله تختفي كل إمكانية للاهتداء إلى أي قيم مطلقة. لأنه "لا يوجد في أي مكان نص مدون يقرر أن الخير موجود، وأن الإنسان يجب أن يكون أميناً ولا يكذب، طالما أننا نعيش في عالم ليس فيه سوى البشر"(٥).

أما كامو فهو لا يقر بأن الرب قد مات، بل ويعترف بأنه موجود ولكنه لا يفعل أي شئ للبشر. وعلاقة الإنسان بالإله ليست علاقة إنكار لكنها علاقة تمرد، فهو يعترف بوجود الإله من أجل أن يتمرد عليه. "المتمرد الميتافيزيقي ليس ملحداً على وجه الدقة كما نعتقد، ولكنه حتماً لا يحترم المقدسات"(٦).

ويؤكد كامونفس المعنى بقوله: "لا يمكن لتاريخ التمرد الميتافيزيقي أن يختلط بتاريخ الإلحاد، بل أنه من وجهة نظر معينة يمتزج بتاريخ الشعور الديني المعاصر. فالتمرد يتحدى أكثر مما ينكر. إنه، مبدئياً على الأقل، لا يلغي الله، بل يحدثه حديث الند للند، لكنه ليس حواراً ودياً، بل هجوم تحركه رغبة الانتصار"(٧).

وبرغم أن كامو لم يبدأ من نفس المقدمات التي بدأ منها نيتشه، وسارتر، أعني إنكار الإله، لكنه مع ذلك ينتهي لنفس النتيجة التي انتهيا إليها، فهو ينكر أيضاً القيم المطلقة، ويذهب إلى أن الإنسان المتمرد هو من يتمرد على سلطة مطلقات الماضي، غير خائف من أية نتائج، أنه الإنسان الذي يستمد حريته من خلال فعل الإنكار. مثل هذا الإنسان يعيش في شفافية، بدون حماية أو ذرائع. أنه يحيا بلا أمل، وبدون أي يقين نهائي، يحيا عارفاً بمحدوديته، واعياً بفنائه، يداه فارغتان، ولكن ما يمتلكه هو معرفته بكينونته وكينونة هذا العالم وبقدرته على العيش في نطاق هذه المعرفة[٨].

وتجربة التمرد الميتافيزيقي عند كامو هي نفسها تجربة العبث، فالتمرد الميتافيزيقي والإنسان العبثي كلاهما يعاني من الانفصال الديالكتيكي بينه وبين العالم، كلاهما غير متناغم مع عالمه، كلاهما يحيا داخل تناقضات وجود متهتك ومتفسخ، ولكنه لا يحاول الهروب، ولا يحاول أن يواسي نفسه بأي أمل في حياة أخرى، أو يتطلع إلى وجود أكثر يقيناً، أو يحلم بعالم أشد تماسكاً[٩]. ومع ذلك فإن القيمة الوحيدة التي يراهن عليها المتمرد العبثي هي الصدق، أنه على استعداد أن يدفع حياته ثمناً لهذا الصدق. والشخصية التي تجسد هذا المعنى عند كامو هو "مرسو" بطل رواية الغريب. ومرسو إذا أخذناه بمعيار القيم التقليدية مجرم، فاجر، زنديق، أنه يرتكب ثلاث جرائم في وقت واحد: فبعد أن يودع أمه إلى مثواها الأخير، يلتقي في اليوم الثاني بمحبوبته "ماري" ويذهبان لمشاهدة فيلم كوميدي ! فهو إذن لا يكترث حتى لموت أمه، وهو يقتل إنساناً عربياً بريئاً دون وجه حق، وهو أخيراً يسخر من المقدسات الدينية ولا يلق بالا لكلمات الكاهن ويرفض الاعتراف بأنه مذنب.

غير أن مرسو في نظر كامو إنساناً شريفاً وصادقاً مع نفسه ويحيا داخل حدود العبث. وهو مخطئ في نظر المجتمع لا لشئ سوى لأنه "لا يلعب اللعبة" (١٠). أنه لا يهادن، ولا يناور، ولا يخدع أو ينخدع كالآخرين، ولذلك فهو لا يجيد قواعد اللعبة. "كيف لم يلعب مرسو اللعبة، الرد بسيط: لقد رفض أن يكذب. أن تكذب ليس معناه أن تقول شئ ليس حقيقياً، ولكنه أيضاً وقبل كل شئ قول ما هو أكثر من الحقيقة. وبالمثل فإن الكذب فيما يخص القلب الإنساني معناه أن نعبر بأكثر مما نشعر به. وهذا ما نفعله جميعاً كل يوم لنجعل الحياة أسهل. مرسو يقول ما يريده، ويرفض أن يخفي مشاعره .. ومن ثم فإن مرسو بالنسبة لي .. ليس سوى رجل مسكين، عاري، مفتون بالشمس التي لا تترك ظلا. وبعيداً عن كونه محروم من كل المشاعر، فإنه منتشي بعاطفة عميقة، عميقة لأنها عاطفة عنيدة من أجل المطلق، ومن أجل الحقيقة. تلك الحقيقة ماتزال سلبية، إنها حقيقة ما نكونه وما نشعر به، ولكن بدونها لا يمكن تحقيق أي انتصار لذواتنا أو للعالم"(١١).

إن مرسو يرفض جميع محاولات الكاهن لإعادته إلى الإيمان، يرفض الاعتراف بالذنب، يرفض طلب المغفرة، يرفض الندم. ورغم أن موته صار وشيكاً، إذ ينتظر عقوبة الإعدام، إلا أنه لا يشعر بأي خوف أو رهبة، أنه يظل على تماسكه حتى آخر لحظة في حياته!

والموقف الذي يتخذه مرسو إزاء قيم مجتمعه، وإزاء القيم الأخلاقية والدينية التي يؤمن بها الناس، هو موقف اللامبالاة، أنه يستنتج من احتقاره للسلطات الدينية ومن تمرده على الإله أن كل الأشياء مباحة، وكل القيم متساوية، ولا يوجد أي حقيقة. ولأن مرسو

صورة فنية، وليس شخصية حقيقية، لذلك فهو نموذج متطرف لما ينبغي أن يكون عليه المتمرد العبثي.

ويرى سارتر أن مرسو كإنسان عبثي ليس لديه أي شئ يبرر به وجوده فهو إنسان متمرد، وملقى هناك في وسط الأشياء، ولأنه ليس شيئاً مثل بقية الأشياء، لذلك فليس لوجوده في العالم أي معنى، فهو محكوم عليه منذ البداية بالمنفى والموت![١٢] ومرسو كما فهمه سارتر إنسان برئ، أنه أحد هؤلاء الأبرياء المزعجين الذين يصدمون المجتمع عن طريق رفض قواعد لعبته. أنه يشبه البشر السذج أو البدائيون الذين لا يعرفون اختلافاً بين الخير والشر، أو بين الفضيلة والرذيلة، أو بين المشروع والمحظور، فكل شئ سواء وكل شئ مباح لدى الإنسان العبثي، وهذا هو السبب في أن بعض الناس قد يحبونه مثل عشيقته ماري التي تعشقه لأنه غريب في أفعاله وفي أطواره، ولأنه يصدمها بغرابته تلك. وأناس آخرون يكوهونه لنفس السبب أيضاً[١٣].

ومع ذلك فقد يكون لنا بعض الحق في أن نسأل: ما هي الرسالة التي يود كامو أن يقولها من خلال تلك الرواية؟ ما هو الهدف الذي يريده؟

إن لامبالة مرسو لا تقف فقط عند حدود القيم، بل أنه لا يبالي حتى تجاه مشاعره ومشاعر الآخرين، فهو لا يستطيع أن يمنح حباً أو يخلق دفئاً حتى للمرأة الوحيدة التي عشقته. أنه فاتر ومجدب مثل تلك الحياة التي يرفضها ويتمرد عليها. ونحن لا نستطيع أن نتخذ من مسلكه أي قيمة، حتى الصدق الذي يزعمه كامو لا يزيد عن كونه صرخة احتجاج ضد زيف البشر، لكنه مع ذلك عاجز

تماماً عن فعل أي شئ أو تقديم أي شئ سواء لنفسه أو لماري أو لأمه أو لأي إنسان، إنه بطل سلبي بشكل لا يطاق، بشكل يبتعد بنا عن طبيعة البشر. أنه لا مبالي حتى تجاه محاكمته، وتجاه موته، لا يشعر بأدنى اختلاف بين حياة السجن والعبودية، وبين حياة الانطلاق والحرية.

مرسو ليس لديه أي آمال، أو رغبات، أو أحلام، أو مسئوليات، مشاعره محدودة إلى أقصى حد، فهو لا يعرف ماذا يعني الحب أو الصداقة أو الحنان أو حتى ماذا تعني الشفقة؟(١٤) "أنه يمكن أن يشعر بالغيظ.. لكن لا يشعر بالندم، ويمكن أن يشعر بالرغبة، ولكن ليس بالحب، وهو يشعر بالإعزاز تجاه أمه ولكن ليس بالحزن، أن لديه أفكاراً ولكنه لا يفكر، أنه يوجد ولكنه لا يفكر في نفسه على أنه موجود مثل أي شئ"(١٥).

بالنسبة لمرسو لا يوجد "أنا أفكر"، ولا يوجد "أنا موجود" أنه ببساطة يوجد، لكن دون وعي ذاتي. إن مرسو ببساطة عدم، لأنه لا يرى في نفسه أي شئ على الإطلاق(١٦).

إن مرسو من وجهة نظرنا يمارس الحياة بنصف وعي، وربما أقل من ذلك، فهو يتحدث قليلاً، ويحس أقل مما يتحدث. لا يفكر، ولا يتأمل، ولا يشغل نفسه بما مضى، أو بما سيأتي، فليس لديه ذكريات عن وطن مفقود ولا أمل لأرض موعودة. أنه يكتفي بالعيش داخل حدود اللحظة الحاضرة، ونداءات الجسد العابرة. أما الحب فلا معنى له لديه. أنه لا يمتلك مشاعر أكثر من تلك المتعة التي يستشعرها في الدفء المنبعث من جسد ماري، أو في الرائحة التي تتركها وراءها بعد رحيلها. وعندما تسأله ماري:

بالارتباك، لا لأنه لا يعرف ما إذا كان يحبها أم لا، ولكنه لأنه لا يفهم السؤال![١٧].

إن مرسو كبطل عبثي أكثر عدمية من "روكنتان" بطل رواية "الغثيان" لسارتر، روكنتان يعاني من زيادة في إنسانيته، فهو يعاني من كونه وعياً يتأمل: جسده والآخر والعالم والأشياء. أما مرسو فهو في رأيي يعاني من نقص في إنسانيته. ولذلك فإن عبثية مرسو أو تمرده لا يمثلان أي معنى أو قيمة، وهو لا يمنحنا أي فرصة لأن نتعاطف معه أو حتى نحترم مقاصده، فليس لديه مقاصد واضحة. وتمرده لا يحقق ما يصبو إليه كامو في كتابه "المتمرد"، أعني أن ينتقل المتمرد من التمرد على إلى التمرد لأجل، من التمرد السلبي إلى التمرد الإيجابي. فالعبد الذي يقول لا للعبودية يقول نعم للحرية. والإنسان الذي يرفض الموت عليه أن يقبل الحياة[١٨]. أما مرسو فهو لا يبدي أي إيجابية، حتى في حواره مع الكاهن يبدو سلبياً، لا مبالياً، ولا يحاول حتى أن يهزم منطق الكاهن بأي منطق آخر، ويكتفي بالاحتقار والسخرية والصمت. أنه يقول لا لكل شئ، إنه متمرد، لكن تمرده لا يتجاوز حدود العبث، وربما لم يتجاوز حدود ذاته أيضاً.

إن مرسو وكل أبطال كامو الآخرين: "سيزيف، كاليجولا، ريو، وكافة النماذج المتمردة الأخرى: بروميثيوس، نيتشه، الماركيز ساد، إيڤان، كرامازوف، السرياليون .. إن كل هؤلاء وغيرهم يدخلون في صراع مباشر وغير مباشر مع سلطة الآلهة، فأما الإنسان أو الإله. غياب الإنسان معناه حضور الإله، والعكس هو الصحيح وفي هذا المعنى يقول كامو: "عندما يتم إسقاط مملكة السماء، يدرك المتمرد أنه الآن يملك مسئولية خلق العدالة والنظام

والوحدة، التي حاول عبثاً أن يجدها داخل وجوده .. وحينئذ يبدأ الجهد اليأس لخلق .. مملكة الإنسان"[١٩].

إن الوجودية تستخلص من نفي الإله تأكيد الحرية المطلقة للإنسان، ولكنها إذ تفعل ذلك تقع في عدة مفارقات وأخطاء وتناقضات. فمثل هذه الحرية نقمة وليست نعمة، إنها حرية مرعبة تترك الإنسان مزعوراً ووحيداً يواجه مصيره بمفرده. ولأن مثل هذه الحرية لا تطاق، لذلك فغالباً ما يهرب الإنسان منها ويتنكر لها فيلجأ تحت عبء الإحساس بالقلق إلى الارتماء في أحضان سلطات جديدة ربما تكون أشد هولاً من السلطات الدينية، مثل: الأيديولوجيات السياسية، وسلطة الدولة، سلطة السوق، سلطة الاستهلاك، سلطة الدعاية والإعلان، سلطة الرأي العام.

وبالمثل فإن تخلي الوجودية عن القيم المطلقة، ورفضها لأي مرجعية سواء الدين أو المجتمع أو الالتزامات السياسية جعلها تسقط في شباك النزعة النسبية المطلقة. هذه النسبية تجعل القيم جميعاً متساوية، فلا فرق بين أن تفعل الخير أو تفعل الشر، ولا فرق بين البطولة والجبن، ولا فرق بين الشرف والخسة، ولا فرق بين أن نمنح الآخرين الحياة أو نسلبهم إياها. الكل في النهاية يتساوى طالما أننا قد افتقدنا المعايير والأهداف.

وقد حاول سارتر من جانبه أن يجد مخرجاً لأزمة الحرية الوجودية من خلال قوله بفكرة "الالتزام"، فذهب إلى أن الحرية في النهاية التزام من الفرد تجاه الآخرين، فأنا عندما أختار لا أختار لنفسي فحسب بل للإنسانية كلها[٢٠]. ومع ذلك فإن مبررات سارتر ومسكناته لم تفلح في الخروج من ورطة الحرية، إذ ظلت حريته

بلا ذرائع أو مبررات أو غايات. وإذا كان العقل البشري هو الذي يرسم حدود الذرائع والمبررات والغايات، فإن الحرية بهذا المعنى تبدو لا معقولة، وأقرب إلى الغريزة منها إلى العقل . أنها تتمرد على أي قيم أو قيود ولا تستبقي إلا الإيمان بالحقيقة الأولوية التي تمليها علينا الحواس، ويفرضها قانون الجسد، أو كما يقول كامو: "فالجسد، والعاطفة، والعالم، والسلوك، والسمو الإنساني، كل هذا سيعود إلى سابق مكانه في هذا العالم المجنون، وسيجد الإنسان مرة أخرى خمر العبث وخبز اللامبالاة الذين يمدان عظمته بما تقتات به من طعام"[٢١].

ثانياً: وجود مهمل وبلا مبررات (اللامعنى)

من أهم القضايا التي إنشغل بها فلاسفة الوجودية قضية وجود الإنسان في هذا العالم. فالوجودية تطرح نفس تلك الأسئلة البريئة التي سألها في عصور ماضية كثير من الشعراء والأدباء: لماذا جئنا الحياة؟ ولماذا لم نستشر؟ ولماذا جئنا في هذه اللحظة بالذات ولم نأت في لحظة سابقة أو لاحقة؟ ثم إلى أين نمضي؟ وأي مصير ينتظرنا؟ لماذا نعيش ولماذا نموت؟ وهل لوجودنا أي قيمة أو معنى؟ ...

إن تلك الأسئلة تواجه البشر في كل زمان ومكان، وربما تبدو بلا إجابة محددة، ومع ذلك فإن فلاسفة الوجودية يجعلونها محور تفلسفهم، ولا يتعاملون معها في إطار المواقف التي تثير الشجن، ولكنها بوصفها تحديات تواجه الإنسان، وتحفزه على تأكيد إنسانيته وتدعيم حريته. وعادة ما يستخدم الوجوديون كلمة "الوقائعية" Facticity لوصف محدودية الوجود الإنساني. وهذه الكلمة تعبر

عن وعي المرء بواقعة وجوده في هذا العالم . تلك الواقعة التي لم يخترها أحد على نحو معين دون الآخر" أننا نكتشف أنفسنا .. كموجودات حرة وسط عالم من الأشياء. أننا لم نضع أنفسنا في العالم. أننا غالباً ما نندهش، بل نصدم، ذلك أننا نعثر على أنفسنا هناك كواقعة .."(٢٢).

والواقعة في نظر الوجودي تتسم بأنها: صماء، عمياء، بلا تفسير، فأنا لا أستطيع أن أفسر لماذا أنا هذا الكائن وليس كائناً آخر غيري، لماذا أنا هذا الشخص الجزئي المحدد ولست شخصاً آخر. فهناك عدة معطيات ليس لي فيها إرادة أو اختيار، أولها هذا الجسم، هذه الهيئة، هذا الشكل، هذا اللون، هذه البشرة، هذا الجنس (ذكر أو أنثى). وربما تكون لي بعض الصفات الوراثية التي أخذتها من الأسلاف أيضاً(٢٣).

وليت الأمر يقف عند هذا الحد فنحن محاطون بمواقف أخرى لم نخترها، ليس لنا فيها إرادة، فقد ولدنا في ظرف تاريخي معين، وفي مجتمع ما، وفي ثقافة ما. وهناك آخرون لم أعرفهم ولم يعرفونني أبداً قد صاغوا منذ زمن بعيد ومازالوا يفعلون قرارات وقوانين أصبحت اليوم تتحكم في حريتي ومصيري، بل في أصغر وأدق التفاصيل بحياتي(٢٤).

وقد عبر فلاسفة الوجودية عن وقائعية الوجود الإنساني بطرق متنوعة، فها هو "كيركيجورد" برغم كل نوازعه الدينية، يتسائل في حيرة: لماذا جئنا إلى هذه الحياة؟ وما هو هذا الشئ الذي نسميه بالعالم؟ وما الذي أغرانا به؟ لماذا قذف بنا في قلب هذا الضجيج دون إرادتنا، دون اختيارنا، كما لو أنهم قد جاءوا بنا من عند تاجر

من تجار الرقيق(٢٥).

وعلى دروب كيركيجورد يمضي أيضاً نيتشه الذي يرى أن السؤال الذي مازال يعذب الإنسان هو: ما معنى هذا الوجود، وما الذي يبرره وما هي غايته؟ والإجابة التي يقدمها نيتشه لا تختلف عن غيره من سائر فلاسفة الوجودية، إذ يرى أنه وراء كل مصير عظيم يتردد صدى تلك الكلمة: العبث أو اللاجدوى، فطالما أننا لم نختار وجودنا، وطالما أن الهوة التي تفصلنا عن أنفسنا والعالم والأشياء سوف تستمر دوماً وإلى الأبد، لذلك فإن وجودنا بلا هدف وبلا معنى(٢٦).

أما "مارتن هيدجر" فيصف في كتابه "الوجود والزمان" وجود الإنسان في العالم على أنه وجود عرضي بلا إرادة أو اختيار، وهو يستخدم الكلمة الألمانية Geworfenheit،والتي يمكن ترجمتها إلى الكلمة الإنجليزية Thrownness، وهي تشير في اللغة العربية إلى معاني: النبذ، القطيعة، الهجران. وهذا يعني أن الإنسان قد ألقى به في هذا الكون، وأنه مرمي هناك، وأنه مهجور وبلا سند أو حماية(٢٧). وهذه الحالة تشبه تماماً رمية زهر النرد. فمثلما قد يكون رقم الزهر ثلاثة أو ستة، فكذلك قد يولد المرء في الحياة أمريكياً أو فيتنامياً، ذو بشرة بيضاء أو سوداء، غنياً أو فقيراً، طيباً أو شريراً، ذكياً أو غبياً. ولا يوجد مبرر معروف أو سبب كاف يبين لماذا تكون هذه الرمية على هذا النحو وليس على نحو آخر(٢٨).

ويرى هيدجر أن مشاعر الإحساس بالهجر والقطعية التي يكون عليها الوجود البشري تمثل بالنسبة للإنسان نوعاً من الهم Care. ولذلك عادة ما يلجأ الإنسان إلى الفرار من إحساسه بالوحشة

إلى الحشد، أو الانخراط في جزئيات الحياة اليومية أو الضياع في الاهتمامات الجزئية([٢٩]).

وقد عبر الشاعر ذو الحس الوجودي فردريش هولدرلين (١٧٧٠ ١٨٤٣) عن نفس الفكرة التي عبر عنها فلاسفة الوجودية، أعني إحساس الإنسان بالضياع في الكون، أو ما يمكن أن نسميه "عدم الأمان الأنطولوجي" Ontological Insecurity ففي قصيدته "خبز وخمر"، يقول:

لكننا ياصديقي جئنا متأخرين.

فالآلهة بلا ريب تعيش

لكن في عالم آخر فوق رؤوسنا.

أنها تعمل بلا كلل، ولكن يبدو أنها لا تكترث

بما إذا كنا نعيش([٣٠])

ولا يبتعد موقف سارتر كثيراًعن موقف أسلافه من فلاسفة الوجودية في تحليل عزلة الإنسان المعاصر، ففي كتابه "الوجود والعدم" يرى أن ما هو لذاته (الإنسان) هو كائن، مجرد كائن، أنه موجود في العالم مثلما أقول أن صديقي بطرس موجود . "والإنسان كائن من حيث أنه يظهر في وضع لم يختاره ".. "وهو كائن من حيث أنه مُلقى في هذا العالم، ومهجور في موقف، وهو كائن من حيث أنه إمكان محض نظراً لأنه يوجد كسائر الأشياء في العالم، مثل هذا الجدار، وهذه الشجرة، وهذا الفنجان، إن السؤال الأولي يمكن أن يوضع على هذا النحو: لماذا يوجد هذا الكائن على هذا النحو وليس على نحو آخر؟"([٣١]).

والكلمة التي يحلو لسارتر أن يصف بها وضع الإنسان في العالم هي "المجانية"، وهي كلمة أخذها سارتر عن الأديب الفرنسي "أندريه جيد" في روايته "كهوف الفاتيكان". وهذه الكلمة تعني في فكر سارتر أن وجود الإنساني مجاني، وبلا هدف، وبلا قيمة، ولذلك فهو زائد عن الحاجة. سارتر يذكر هذه الكلمة بصورة مقصودة ومتكررة في العديد من كتاباته خاصة الرواية التي كتبها في مستهل حياته الفكرية "الغثيان"، وأيضاً في كتابه عن بودلير، ففي الكتاب الأخير يشرح سارتر معنى المجانية فيقول: ".. إن الوعي يلتقط نفسه في البداية من خلال مجانيته الكاملة، بلا سبب ولا هدف .. ليس له من صفة وجودية إلا هذه الصفة الوحيدة، صفة أنه موجود منذ البداية. إن هذا الوعي لا يستطيع أن يجد خارجاً عنه ذرائع، أو أعذاراً، أو أسباباً للكينونة.." [٣٢].

ثالثاً: الموت: لا جدوى الفعل الإنساني (الخواء)

برغم أن معظم فلاسفة الوجودية يتفقون في قضية وحشة الإنسان، وأننا قد جئنا إلى عالم غريب عنا، إلا أنهم يختلفون في النظر إلى واقعة الموت، فهناك من يحاول أن يلتف حول رعب الموت فيخلق منه بعداً إيجابياً يثري التجربة الإنسانية، ومن هؤلاء نخص بالذكر الفيلسوف الألماني مارتن هيدجر، الذي لا ينظر إلى الموت على أنه مجرد حدث خارجي أو حقيقة خارجية أو عامة داخل هذا العالم . بل إنه إمكانية داخلية ترتبط بأساس وجودنا. وليس الموت أيضاً مجرد نقطة نهاية نصل إليها في ختام الرحلة. إن المسألة كما يراها هيدجر: هي أنني قد أموت في أي لحظة، ومن ثم فإن الموت هو الإمكانية التي أحملها دوماً فوق كاهلي. إنه بمثابة الشرك أو الفخ الذي يمكن لقدمي أن تنزلق إليه في أي لحظة[٣٣].

وهنا يكمن البعد المأساوي في واقعة الموت، أعني خطر التهديد الدائم بالموت. لكن هيدجر لا يستسلم لإغراء هذه الفكرة، بل ويرى في الموت أعلى إمكانية من إمكانيات الوجود البشري، لأنه الإمكانية التي لم توجد بعد، والتي من شأنها أن تضع نهاية لكل الإمكانيات الأخرى. فضلاً عن أن الموت هو أكثر الإمكانات إتصافاً بالذاتية والصميمية، من حيث أنه يضع الإنسان وجهاً لوجه في مواجهة مصيره، لأنه ببساطة "لا يوجد إنسان آخر يستطيع أن يموت لي"[٣٤].

أما سارتر فتيخذ موقفاً خاصاً من فكرة الموت، يختلف تماماً عن موقف هيدجر، إذ يرى أن أي محاولة للنظر إلى الموت على أنه النهاية المقبولة لدراما الحياة ينبغي استبعادها بشدة [٣٥]. فالموت غير قادر على أن يمنح الحياة أي معنى، بل على العكس، أنه يسلب من الحياة كل معنى "فطالما أن الموت هو الإعدام الممكن الدائم لإمكاناتي، فإنه يظل خارج إمكاناتي، ومن ثم لا يمكن لي انتظاره، ذلك لأنني لا يمكن أن ألقي بنفسي تجاهه، مثلما ألقي بنفسي تجاه إحدى ممكناتي" [٣٦].

ويستمد الموت عند سارتر طابعه العبثي من كونه "واقعة عرضية" Contingent Fact تماماً مثل واقعة الميلاد فهو يأتي إلينا من الخارج ويحلينا إلى الخارج. وأنا لا أستطيع أن أتخذ منه موقفاً[٣٧]. ويوضح سارتر هذا المعنى بقوله: "ما هو الموت إذن؟ لا شئ سوى أحد أوجه الوقائعية والوجود للآخرين. أنه ليس شيئاً آخراً سوى ما هو معطى. فمن العبث أن نكون قد ولدنا، ومن العبث أننا نموت. وهذه العبثية من جانب آخر تمثل نوعاً من الاغتراب المستمر لإمكانية وجودي، تلك الإمكانية التي لم تعد

بل إمكانية تخص الآخر"[٣٨].

ومن المفكرين المعاصرين الذين ناقشوا البعد العبثي لواقعة الموت المفكر والأديب الفرنسي "أندريه مالرو". وعلى الرغم من أن مالرو لم يكن فيلسوفاً محترفاً إلا أنه أثر بصورة بالغة في فلاسفة الوجودية المعاصرين وخاصة سارتر وألبيركام[٣٩].

ومالرو من أعمق الكتاب الذين ناقشوا القضايا الخاصة بالوضع الإنساني: الحرية، اليأس، الأمل، النضال، العذاب، التضحية، المعاناة، الخوف، الموت .. إلخ. إن عالم مالرو يتشكل في رحم القلق واليأس، وشخصيات رواياته تصل إلى الوعي بذاتها داخل تجربة تكشف لها عن عبثية هذا الوجود ووضاعة المصير البشري. هذا الإحساس يمتزج في الوقت نفسه بيقين لاشك فيه: هو أنه لا مفر، وأن هذه اللحظة التافهة العابرة هي لحظتنا الوحيدة التي لا نملك سواها. يقول "جارين" أحد أبطال مالرو: "الحياة لا تساوي شيئاً، ولكن شيئاً لا يساوي الحياة" [٤٠].

إن مالرو لا يرضخ للموت، وهو يرفض ذلك الرضا أو الاستسلام الذي أبداه تجاه الموت كل من : مونتيني، وغوركي، وفرويد، وتولستوي .. وغيرهم . مالرو الذي خاطر بحياته مئات المرات يرفض رفضاً شرساً ذلك القبول السلبي لقوانين العالم. وقد يمكن للمرء أن يقبل موته الشخصي، بل ويرغب فيه متذرعاً بقول أبيقور: "أنه لا ينبغي للموت أن يخيفنا، فهو تلك اللحظة من لحظات الحياة التي لا يتعين علينا أبداً أن نعيشها"[٤١]. ولكن كيف يمكن لنا أن نتقبل موت الكائنات التي نحبها : أطفالنا، أصدقائنا، أحبائنا، كيف نتقبل العذابات التي لا جدوى منها، والتي تحيل الكائنات المفعمة

بالحياة إلى جثث صامتة؟

إن أشكال العبودية تحاصرنا، فنحن محدودون في كل شئ، موثقون في الحياة مثل كلب بسلسلته، غير مؤهلين للديمومة أو الخلود، فليس لنا سوى حياة واحدة، برغم أننا قادرون على أن نعيش ثلاثين حياة. إن كل الأحاسيس الإنسانية تصطبغ بالطابع المأساوي، حتى الحب والسعادة. وأكثر الأحاسيس الإنسانية مأساوية، هو بالتأكيد الإحساس بالعجز أمام الموت(٤٢).

"في الموت وبالموت يتجلى عبث الوضع الإنساني جلاء كاملاً. والموت هو أكثر الكلمات تردداً على قلم مالرو .. ذلك أن الحياة لا يمكن أن تقاس قياساً صادقاً إلا في حضرة الموت"(٤٣).

الإنسان عند مالرو هو الكائن الوحيد الذي يعرف أنه ليس أبدياً، ولذلك فما من شئ عنده له قيمة أو ثمن أو معنى. حتى هذه الأرض ليست سوى كوكب ميت بين كواكب فانية، والإنسان وحده هو الذي يحتاج إلى الحرية، بيد أن هذا الاحتياج ريثما يتحطم بين أسوار كون قاس لا يكترث بأحد(٤٤).

إن الشئ الفاجع في الموت عند مالرو كما هو عند سارتر "... هو أنه يجعل ما سبقه غير قابل للتعويض، وإلى الأبد"(٤٥) أن الموت يحيل الحياة إلى مصير، واعتباراً من لحظة الموت، لا يصبح بمقدورنا أن نعوض أي شئ، ولا يعود للمرء سلطان على نفسه أو على الأشياء(٤٦).

وموقف كامو من الموت يتشابه مع موقف مالرو، فالموت لديه هو الحائط العبثي الأخير الذي عند تخومه يتم إجهاض أي محاولة يائسة لتبرير الوهم الإنساني في أن الحياة لها معنى. والموت عند

كامو هو الموقف الوجودي الذي لا نملكه، والتجربة التي لا نستطيع قط أن نحياها. وهو يدرك مثل هيدجر وسارتر أننا نتعرف على الموت من خلال الآخر، والناس يمارسون لعبة الحياة وكأن الأمر لا يعنيهم. أنهم فقط يتحدثون عن مأساة موت الآخرين! ويستنتج كامو من واقعة الموت: أننا مادمنا سنموت فليس لأي شئ معنى، والمغامرة البشرية تبدو بلا جدوى[٤٧]. والمأساة الكبرى كما يقول كاليجولا: "... أن الإنسان يموت محروماً من السعادة"[٤٨]..

وكامو مثل مالرو يرفض تماماً الرضوخ للموت. وهو يتخذ من الموت دليلاً على غياب العناية الإلهية، ومبرراً للطعن في العدالة الكونية. بعبارة أخرى فإن الموقف الذي يتخذه كامو من الموت هو موقف الرفض أو التمرد الميتافيزيقي. والمتمرد الحقيقي لديه هو الذي" يواجه مبدأ الظلم الذي يراه مطبقاً في هذا العالم بمبدأ العدالة الكامن في نفسه "[٤٩]. إنه يقف على أطلال عالم منهار مطالباً بوحدته. إنه يحتج على هذا الموت، على تلك العقوبة الجماعية، التي تحيل كل الأشياء إلى عدم: ويرفض هذا الشر الذي يسلب الحياة طعمها ومعناها. ويتمرد على تلك القوة التي تجبره على العيش في هذا الوضع المأساوي[٥٠].

والشخصية التي تجسد هذا الشكل من التمرد عند كامو هي شخصية الطبيب "ريو" في رواية "الطاعون". إن ريو يرى الأطفال الأبرياء يتعذبون ويموتون دون سبب واضح، وهذا ما فجر بداخله ثورة عارمة ضد هذا الوجود الذي لا يمنحنا سوى الموت والعذاب، ففي حواره مع القس "بانلو " يصرخ قائلاً : "لا أيها الآب .. سأظل حتى الممات أرفض هذا العالم الذي يُلقى فيه الأطفال تحت عجلات التعذيب"[٥١].

(1) Sartre: Existentialism And Humansim, Trans By Philip Mairet, Methuen & Co. Ltd. London. 1955, pp. 33-34.

(٢) جيمس كولينز: الله في الفلسفة الحديثة، ترجمة فؤاد كامل، مكتبة غريب، مصر، ١٩٧٣، ص٣٦٢ .

(٣) المرجع السابق: ص٣٦٨ .

(4) Sartre: Op. Cit., pp. 27-28.

(5) Ibid: p. 33.

(6) Camus: The Rebel, An Essay On Man In Revolt, Trans By Anthony Bower, Vintage Books, New York, 1956, p. 24.

(7) Ibid: p. 25.

(8) Tomas Hanna: Op. Cit., p. 338.

(9) Ibid: p. 355

(10) Camus: Lyrical and Critical essays, Edited by philip Thody, Translated by Ellen Conroy Kennedy, Vintage Books, New York, 1970, pp. 335-336.

(11) Ibid: p. 336

(12)Sartre: Camus، The Outsider (In): Sartre: Literary And Philosophical Essays, Translated By Annette Michelson, Collier Books, New York, Fifth Printing, 1970, p. 29.

(13) Ibid: p. 30.

(14) Robert C. Solomon: From Hegel To Existentialism Oxford University Press, New York, 1987, P. 251.

(15) Ibid : Loc, Cit.

(16) Ibid : PP. 251 - 252.

(17) Ibid : PP. 248 - 249.

(18) Camus : The Rebel, PP. 13 - 14.

(19) Ibid : P. 25.

(20) Sartre : Existentialism and Humanism, P. 29.

(٢١) جون كروكشانك : ألبيركامي وأدب التمرد، ترجمة وتعليق وتصدير جلال العشري، ص ٨٦ .

(22) John Macquarrie, Existentialism, A Pelican Book, New York, 1973, P. 148.

(23) Ibid : Loc, Cit.

(24) Ibid : Loc, Cit.

(٢٥) د. إمام عبد الفتاح إمام : كيركجور رائد الوجودية،الجزء الثاني، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة،١٩٨٦، ص٣٣٩ .

(26) F. Nietzsche : The Genealogy Of Morals, P. 298 (IN): F Nietzsche: The Birthe Of Tragedy And The Genealogy Of Morals, Trans By Francis Golffing, Doubleday, Anchor Books, New York,1956, P. 298.

(27) M. Heidegger: Being and Time, Trans By. John Macquarrie And Edward Robinson, Harper & Row Publisher. New York, London, 1962, P. 175.

(28) Macquarrie, Op. Cit., P. 149.

(29) Heidegger : Op. Cit., P. 175.

(30) Macquarrie : Op. Cit., P. 210.

(31) Sartre : Being And Nothingness, Trans By Hazel E, Barnes, Washington Square Press, New York, 1956, P. 127.

(٣٢) سارتر : بودلير، ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت الطبعة الأولى، ١٩٦٥، ص٣٠ـ٣١ .

(33) W. Barrett : Irrational Man, Astudy In Existential Philosophy, Heinemann Educational Books Ltd, London, 1967, P. 201.

(34) Ibid : Loc, Cit

(35) Sartre : Bieng and Nothingness, PP. 682-683.

(36) Ibid : P. 697.

(37) Ibid : P. 698.

(38) Ibid : P. 699.

(٣٩) فؤاد كامل : أندريه مالرو، شاعر الغربة والنضال، دار المعارف بمصر، ١٩٧١، ص٦٩ .

(٤٠) المرجع السابق : ص٣٩ .

(٤١) بول غايار : مالرو، ترجمة زياد العودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٩٤، ص٢١٧ .

(٤٢) المرجع السابق : ص ١١٧ ١١٨.

(٤٣) فؤاد كامل : المرجع المذكور ،ص٤٠ .

(٤٤) المرجع السابق : نفس الصفحة.

(٤٥) بول عايار : المرجع المذكور، ص٢١٦ .

(٤٦) المرجع السابق : ص٢١٧ .

(47) Camus : The Myth of Sisyphus, P. 12.

(٤٨) كامو : كاليجولا، ترجمة رمسيس يونان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص ٥٩ .

(49) Camus : The Rebell, P. 24.

(50) Ibid : Loc, Cit.

(٥١) ألبير كامو : الطاعون، المكتبة الثقافية، بيروت ، بدون تاريخ، ص ٢٣٤ .

(٣)

المسرح العبثي

لم يظهر مفهوم العبث بصورة واضحة سوى في الأدب (سواء المسرح أو الرواية) ولم يظهر مثلاً في الفن التشكيلي أو الموسيقى. والسبب معروف، وهو أن الكلمة هي الأقرب إلى التعبير عن القضايا ذات الطابع الفلسفي كالحرية والاغتراب والغثيان والتمرد والعبث والرفض والإحتجاج .. إلخ .. إن مثل هذه المفاهيم يصعب التعبيرعنها باللون أو النغم أو الإيقاع. ولهذا كان من الطبيعي أن يتم التعبير عنها بالكلمة، خاصة الكلمة الدرامية، فالدراما على نحو خاص أقدر من أي فن آخر على التعبير عن الهموم التي ترتبط بما يسميه أندريه مالرو "الوضع الإنساني"، لأن الدراما هي الفن الذي يجسد لحظة اللقاء المباشر بين المبدع والمتلقي، ومن ثم فهي الفن القادر على تأدية الرسالة أو التعبير عن الرؤية التي يتبناها المؤلف. من هنا يبدو منطقياً أن نخصص هذا الفصل لدراسة المسرح العبثي، من حيث: معناه، جذوره، قضاياه، أبعاده. ثم نختتم هذا الفصل بتوضيح العلاقة بين دراما العبث والأدب الوجودي.

أولاً: معنى المسرح العبثي

يذكر "جون رسل تيلور" في قاموس "بنجوين" للمسرح عام ١٩٦٦ أن ما يسمى بالمسرح العبثي هو مسرح خاص بمصطلح ينطبق على مجموعة من الدراميين تشكلت عام

١٩٥٠، ولم يعتبروا أنفسهم مدرسة بالمعنى الدقيق للكلمة. ولكن يبدو أنهم كانوا يتقاسمون عدداً من الاهتمامات والأفكار الخاصة بمأزق الإنسان في الكون. خاصة تلك الأفكار التي عبر عنها كامو في كتابه "أسطورة سيزيف" عام ١٩٤٢. ويشخص هذا الكتاب المأزق الإنساني بوصفه إنعداماً للهدف في ظل وجود إنساني غير متناغم مع كل ما يحيط به من أشياء. والوعي بغياب الهدف ينتج عن حالة يمكن تسميتها "بالكرب الميتافيزيقي" Metaphysical Enguish تلك الحالة تمثل الموضوع الرئيسي لدى كتاب مسرح العبث، وأشهرهم: "صموئيل بيكيت"، "أوجين يونسكو"، "أرثر آدموف"، "جان جينيه" ، "هارولد بنتر"[1].

ويعرف مارتن إيسلن دراما العبث بقوله: "... نوع من الاختزال الفكري لنمط معقد من التشابه في التناول والطريقة والتقليد، ومن الأسس الفنية والفلسفية المشتركة، سواء أكان إدراكها بوعي أو بلا وعي، ومن التأثيرات الناجمة عن رصيد مشترك من التراث"[2].

وفي مقالة كتبها يونسكو عن كافكا يحدد العبث بأنه: الشعور بأن العالم قد خلا من الهدف والمعنى، وبأن الإنسان صار منزوعاً من جذوره الدينية والميتافيزيقية. وبذلك يضيع الإنسان، وتصبح كل أفعاله بلا معنى، عبث، وبلا جدوى"[3].

والواضح من تلك التعريفات السابقة، أن معنى العبث في الدراما مستمد تقريباً من المعنى الفلسفي للعبث، من حيث أنه يلتقي مع نفس المعان التي أشرنا إليها سابقاً: فقدان التناغم

بين الإنسان والكون، اللامعنى، اللاهدف، اللاجدوى .

ودراما العبث هي ظاهرة من ظواهر ما بعد الحرب العالمية الثانية، فقد عرضت مسرحية "الخادمتان" لجان جينيه لأول مرة في باريس عام ١٩٤٧، كما عرضت مسرحية "المغنية الصلعاء" ليونسكو لأول مرة عام ١٩٥٠، وأخرجت مسرحية في "انتظار جودو" عام ١٩٥٢.

ويلاحظ أن جميع تلك المسرحيات قد عرضت لأول مرة في باريس، فباريس هي مهد دراما العبث. وهناك ظاهرة أخرى غريبة ومهمة وجديرة بأن نذكرها هنا، وهي أن معظم كتاب العبث كانوا من المنفيين من بلادهم والمستوطنين في باريس. فبيكيت (ولد عام ١٩٠٦) من أصل إنجليزي إيرلندي يكتب باللغة الفرنسية، ويونسكو (ولد عام ١٩٠٨) روسي أرمني. وليس بينهم فرنسي في المولد والمنشأ إلا جينيه ولكنه عاش تجربة المنفى بمعنى آخر. أنه منفي من المجتمع نفسه، إذ تركته أمه طفلاً، ورباه غير أبويه، فعانى التشرد والضياع، ودخل عالم اللصوص والشواذ، وعرف السجون والإصلاحيات. ولاشك أن صورتنا عن العالم تتخذ في تجربة المنفى أو التشرد طابعاً آخر ومختلف. إن المنفي عن بلاده أو من مجتمعه يعايش عالماً استنزف كل ما به من معنى. ولقد كان لتجربة المنفي تأثيراً سحرياً وخاصاً على هؤلاء الكتاب الذين أدركوا بشكل فادح أن العالم لم يعد له أي قيمة أو معنى[٤].

ثانياً: أسلاف العبث

على الرغم من أن مسرح العبث يبدو جديداً، إلا أنه يعتبر في حقيقة الأمر مزجاً عصرياً لعدد من التقاليد الفكرية والدرامية القديمة والحديثة معاً. فهناك أسلاف ضاربون في القدم، وهناك أسلاف أكثر قرباً وحداثة. فمن الأسلاف الأقدمين للعبث يمكن أن نذكر بعض الأساطير والتراجيديات اليونانية القديمة. وبوسع الباحث المدقق أن يجد في التراث اليوناني الكثير مما يمكن أن اعتباره البذور أو الإرهاصات الأولى لدراما العبث(٥). ومع ذلك فمن الضروري أن نشير إلى أن النظرة الأخلاقية السائدة في الثقافة اليونانية كانت تقوم على الوثوق في عدالة الآلهة، والإيمان بأن هناك منطق أو عقل يحكم حركة الكون ويصون نظام الأشياء. لكن هذه النظرة الأخلاقية المتحكمة شأنها شأن العديد من الأفكار الأيديولوجية الأخرى كان من السهل أن تجد من يتمرد عليها ويخرقها، أو على الأقل تواجه من الشواهد والظواهر ما ينفيها ويكذبها. فمن الظواهر التي تدعونا إلى الشك في عدالة أحكام وسلوك آلهة اليونان وتنتهك تلك المعقولية المزعومة: الألم غير المبرر، المصادفة العمياء، اللعنة الموروثة، الخلل الكوني(٦).

إن الأساطير والتراجيديات اليونانية تزخر بالعديد من تلك النماذج التي تعبر بصورة بالغة عن العبث. فصور الألم الذي لا يطاق، والقسوة التي لا تحتمل، والعذاب الذي لا ينتهي .. كل هذه وغيرها تضع أفكاراً مثل: العناية الإلهية، العدالة الكونية، المسئولية البشرية داخل قفص الاتهام!. فالعذاب الذي لقيه الأبطال الأسطوريون: "تانتالوس"، " بروميثيوس"،

"سيزيف"، لهو أصدق تعبير عن هذا العبث.

تانتالوس حكمت عليه الآلهة بأنه يعاني ثلاثة أنواع من العذاب: العطش والجوع والخوف. يقف تانتالوس وسط بركة غير عميقة، يغمر الماء جسمه حتى الخصر، ويرتفع الماء أحياناً حتى يقترب من فمه ولكنه لا يصل إلى حلقه أبداً. كلما اشتد به الظمأ يميل بوجهه للأمام، يفتح فمه، يحاول أن يملأه بالماء، لكن الماء ينحسر بسرعة مذهلة حتى يتلاشى تماماً ويظهر قاع البركة. يشعر تانتالوس باليأس والحسرة، ثم فجأة يعود الماء مرة أخرى إلى البركة، يفرح تانتالوس ويعود إليه الأمل، يضم أصابع يده ليغرف من الماء بكفه، يرفع كفه المملوءة بالماء إلى فمه، لكن الماء يتسرب بسرعة شديدة من بين أصابعه، تصل الكف الخاوية إلى الفم الخالية، يمر تانتالوس بأصابعه المبللة فوق الشفتين المشققتين فيزداد ظمؤه وعطشه(٧).

وتانتالوس لا يعاني العطش فقط، بل يعاني أيضاً الجوع. بالقرب من البركة التي يقف فيها توجد شجرة ضخمة محملة بأشهى أنواع الثمار. تقترب منه الثمار حتى تصبح في متناول يده، وعندما يمد يده في شوق ولهفة ليقطفها تبتعد عنه الثمار، فيبقى جوعاناً لا يذوق الثمار ولا تصل إلى يديه أبداً(٨).

وتانتالوس يعيش أيضاً في رعب دائم، فالبركة التي يقف فيها تقع عند حافة سفح جبل شاهق شديد الانحدار، وعلى قمة الجبل توجد صخرة ضخمة في وضع مائل غير ثابت، وكلما هبت الريح على الجبل، تتزحزح الصخرة المائلة، وتصبح

على وشك الانهيار والسقوط فوق رأس تانتالوس، لكن فجأة تهدأ العاصفة وتعود الصخرة إلى مكانها، ومع ذلك يظل تانتالوس مهدداً في كل لحظة بسقوط الصخرة فوق رأسه(٩).

وهكذا يعيش تانتالوس ممزقاً ما بين اليأس والرجاء، "هكذا يعيش .. منذ بدء الخليقة حتى اليوم. وهكذا سيعيش إلى أبد الآبدين. ظمآن والماء من حوله زلال. جوعان والطعام بين يديه ناضج. خائفاً والأمان مكفول له. هكذا يعيش تانتالوس دائماً وأبداً. يغمر الماء الزلال جسده ولا يستطيع أن يشربه. تداعب الثمار الحلوة عينيه ولا يتمكن من أن يذوقها. تميل الصخرة الضخمة وتتأرجح فوق رأسه ولا تصيبه بسوء. مازال تانتالوس يعيش على الأمل. قد يأتي يوم يروي فيه ظمأه. قد يأتي يوم يتخلص فيه من خوفه. إن تانتالوس واحد من المعذبين على وجه الأرض"(١٠).

ومثلما حكمت الآلهة على تانتالوس أن يعاني الجوع والعطش والرعب، فكذلك حكمت على سيزيف بأن يحمل صخرة هائلة ليصعد بها إلى أعلى الجبل كي يضعها فوق القمة، لكن الصخرة لا تستقر وتندفع متدحرجة بقوة رهيبة حتى تعود مرة أخرى إلى سفح الجبل. ثم يعاود سيزيف المحاولة مرة تلو الأخرى دون جدوى، إذ مازالت الصخرة حتى الآن تندفع بقوة رهيبة من القمة حتى تصل إلى القاع، ومازال سيزيف يحمل صخرته!(١١).

إن سيزيف يمثل بالنسبة لكامو نموذج العبث الحقيقي، رمز البطولة الحقيقية، الذي يجسد مفارقة العبث: فقدان الأمل

وحب الحياة، إنه أقرب إلى الإنسان الأعمى المتشوق للرؤية برغم أنه يعلم أن الظلام دامس وأن الليل لن ينتهي أبداً(١٢).

أما البطل الأسطوري الثالث الذي يجسد من وجهة نظري فكرة العبث هو بروميثيوس. وبروميثيوس هو نصير البشر الذي سرق النار من الآلهة وأهداها إلى الإنسان، فكان جزاؤه أن يصلب فوق صخرة في منطقة جرداء نائية، وسُلط عليه نسراً ينتزع كبده في الصباح، حتى إذا ما أدركه صباح اليوم التالي نما في صدره كبد آخر لينتزعه النسر من جديد(١٣).

وإذا حاولنا أن نفتش عن جذر المسرح العبثي في التراجيديا اليونانية، فإن الأمر لن يتغير كثيراً، لأن روح الأسطورة اليونانية ظلت مسيطرة لزمن كبير على المسرح الإغريقي. والتراجيديا اليونانية حافلة بالعديد من النماذج المعذبة التي لا تخضع لأي تبرير أخلاقي أو ديني، ولا يمكن أن تفسر من خلال أفكار مثل: العدالة الكونية، أو المنطق الإلهي الذي لا يفهمه البشر. إن مأساة "أوديب" مثلاً تقدم نموذجاً من أروع نماذج العبث الذي يتحكم في مصير الإنسان . فهو دون أن يعلم يقتل أباه ويتزوج بأمه ويصير أباً وأخاً لمن كانوا ثمرة هذا اللقاء المحرم(١٤).

إن أبطال الميثولوجيا والتراجيديا هم في نهاية الأمر أبناء المصادفة العمياء. أنهم يتعذبون ويتألمون ويعانون ويتمرغون في وحل الخطيئة دون أسباب واضحة. إنهم ضحايا مثل كثير من ضحايا الإنسانية ضحايا بلا خطية ومتهمون بلا قضية، لذلك فإنهم يمثلون الإدانة الشاملة لكل القواعد والقوانين

ولمشروعية المنطق والمعقول، ومآسيهم تمثل ترجمة أمينة وصادقة للعبث الكوني واللا معقول الذي يفترس حياة الإنسان في كل العصور.

ومع ذلك لا يمكن أن ننظر إلى المسرح العبثي على أنه صدى للتراجيديا اليونانية فحسب، فبلا شك أن هناك مؤثرات أخرى كثيرة ومتنوعة أثرت في هذا المسرح مثل: الحركات الخاصة بالتشخيص الهزلي عند الرومان والإغريق، والملهاة المرتجلة التي ظهرت في إيطاليا في عصر النهضة، وكذلك الأشكال الشعبية من المسرح مثل: الملهاة الإيمائية الصامتة والتراث القديم من شعر الفوازير.

ومن المؤثرات الأولى التي أثرت في المسرح العبثي أيضاً التراث القديم من أدب الأحلام والكوابيس الذي يعود إلى عهود اليونان والرومان، والمسرحيات الرمزية والمجازية التي ظهرت في دراما العصور الوسطى أو في المسرحيات الأسبانية الدينية، والتراث القديم من البهاليل ومشاهد الجنون في الدراما. بل ويمكن لنا أن نتحدث عن مؤثرات أخرى أكثر قدماً مثل المسرحية الشعائرية التي تعود إلى الأصول الأولى للمسرح، حيث كان الدين والدراما شيئاً واحداً، وليس مجرد مصادفة أن يعترف أحد أعلام المسرح العبثي وهو "جان جينيه" بأن مسرحياته هي محاولة لاستعادة العنصر الشعائري في القداس القديم، وهو الذي يمكن النظر إليه بوصفه صورة شعرية لحادث قديم أعيد للحياة من خلال سلسلة من الأفعال والصور الرمزية[١٥].

أما الأسلاف الأقربون للعبث، فينتمون إلى عناصر متعددة، فمنهم كتاب مسرحيون مثل: "سترنبرج" الذي يعد أول من عرض على المسرح الحديث عالماً من الأحلام بروح التفكير السيكولوجي خاصة في مسرحية "الطريق إلى دمشق" التي كتبها ما بين ١٨٩٨ و ١٩٠٤، ومسرحية "الحلم" عام ١٩٠٢، و"سوناتا الشبح" ١٩٠٧. وهذه الأعمال تمثل مصادر مباشرة لمسرح العبث. وفي تقديمه لمسرحية الحلم يذهب سترنبرج إلى أن عالم الحلم هو العالم المناسب للفن، فعلى أرضيته الواهية الشفافة يمكن للفنان أن ينسج أنماطاً جديدة من الذكريات والهلوسات، وأن يعرض لعالم الشخصيات الغريبة، المزدوجة، المنشقة، المتمردة. إن عالم الحلم هو العالم المفكك، المتحرر من قيود الزمان والمكان، كل شئ في هذا العالم جائز ومحتمل وممكن، فليس فيه مستحيلاً[١٦].

ولا يمكن لأحد أن ينكر أثر بعض الكتاب الروائيين في الأدب العبثي خاصة الكاتب الأيرلندي "جيمس جويس"، والكاتب التشيكي "فرانزكافكا". ففي قصص وروايات كافكا نلتقي بعالم من الكوابيس، والأفكار المتسلطة، ومشاعر الإحساس بالخطيئة والقلق والذنب،أنه كما يقول عنه جارودي: "عالم كافكا هو عالم الغربة، عالم النزاع، عالم الإنسان المزدوج. وهو أيضاً العالم الذي يفقد فيه الإنسان وعيه بذلك الازدواج فيستسلم للسبات"[١٧]. "وفي مواجهة الغربة التي تفرضها الحياة الآلية، يقدم لنا كافكا عالماً غير مكتمل، عامراً بالأحداث التي تتركنا دائماً معلقين. إنه لا يحاول نقل العالم ولا تفسيره بل بناءه في شموله ليبرز لنا عيوبه ويوحي لنا بضرورة

تجاوزه وضرورة البحث عن الوطن المفقود. وهنا يتخلى كافكا عنا. فقد قادنا في دروب الجحيم المتشابكة وأرشدنا من بعيد إلى تجربة النور من خلال نفق طويل لا نهاية له ثم تركنا عند هذه النقطة"[١٨].

ولا يقل تأثير الدادية والسريالية على المسرح العبثي عن غيره من المؤثرات الأخرى. أما الدادية فهي حركة تشكلت في أحد مقاهي زيوريخ بسويسرا عام ١٩١٦ عندما اجتمع جماعة من الأدباء والفنانين تحت قيادة الشاعر الروماني الشاب "تريستان تزارا". وكان الهدف من هذه الحركة هو التحطيم المطلق لكل التقاليد، والنفي التام لكل القيم، ففي أحد بياناتهم يقولون: "من الآن فصاعداً. لا رسامون، ولا أدباء، ولا موسيقيون، ولا نحاتون، ولا أديان، ولا جمهوريون، ولا فلكيون، ولا إمبراطوريون، ولا فوضويون، ولا اشتراكيون، ولا بولشفيك، ولا سياسيون، ولا بروليتاريون، ولا ديمقراطيون، ولا جيوش، ولا شرطة، ولا أوطان، وأخيراً كفانا من هذه الحماقات كلها. لا شئ، لا شئ، لا شئ"[١٩].

وكان هدف العروض المسرحية الدادية هو تدمير العالم القائم وتحطيم مسلماته وإحلال عالم العدم أو اللاشئ محله. وأهمية الدادية تكمن في أنها قد شجعت وأبرزت التلقائية في الفن وعادت بالفن إلى بكارة البدائية، وكان على الفنانين اللاحقين أن يطوروا بدائية وفوضوية الدادية إلى فن أكثر جدية، وهذا ما فعله كتاب مسرح العبث[٢٠].

ومن رواد الدادية الذين كان لهم عظيم الأثر على دراما

العبث: "الفريد جاري" (١٨٧٣ - ١٩٠٧)، و"جيوم أبو لينير" (١٨٨٠ - ١٩١٨). ويمكن اعتبار مسرحية "الملك أبو" لجاري التي عرضت ١٨٩٦ أول مثل حديث على دراما العبث، وهي دراما هزلية قاسية نواجه فيها دمي مخيفة تنتقد بشدة خواء المجتمع البورجوازي وجشعه من خلال سلسلة من الصور المسرحية العجيبة. والجدير بالذكر أن أعمال بريخت الأولى تحمل سمات تأثير الدادية، ويمكن اعتبارها بمثابة أمثلة مبكرة لدراما العبث(٢١).

وبالإضافة إلى تأثير الدادية، تأثر المسرح العبثي أيضاً بالحركة السريالية، خاصة برائد الحركة السريالية في المسرحية في فرنسا وهو "أنتونان أرتو" (١٨٩٦ - ١٩٤٨). وبرغم قلة كتابات أرتو المسرحية إلا أنه يحتل أهمية خاصة بوصفه صاحب اتجاه جديد في المسرح هو "مسرح القسوة" والمقصود بهذه التسمية أن الدراما ينبغي أن تهز جمهور المشاهدين هزاً عنيفاً يجعلهم يدركون تمام الإدراك حالة الفزع التي تنطوي عليها حياة الإنسان(٢٢).

أخيراً فإن الكثير من أفكار وقضايا المسرح العبثي تدين لأفكار الفلاسفة الوجوديين من أمثال: كيركيجور ونيتشه وهيدجر وسارتر وكامو، خاصة في التأكيد على عبثية الوضع الإنساني في الكون، وإفلاس جميع القيم والمذاهب الفكرية. ولا يعني هذا كما يقول ايسلن: "أن كتاب دراما اللامعقول يحاولون ترجمة الفلسفة المعاصرة إلى عمل درامي. بل إن الأمر هو أن الفلاسفة وكتاب المسرح قد تجاوبوا مع نفس الوضع الروحي والثقافي وأن ما يشغل بال الفلاسفة هو عين

ما يشغل بال كتاب المسرح"[٢٣].

ثالثاً: قضايا وأبعاد الدراما العبثية

ليست دراما العبث مجرد استبدال لموضوعات قديمة بموضوعات جديدة، بمعنى أن المسرح العبثي ليس فقط ثورة في المضمون الدرامي، وإنما هو ثورة تشمل الشكل والمضمون معاً، وهذا ما يمكن توضيحه في النقاط التالية:

١ـ يهتم المسرح العبثي (على مستوى المضمون) بالمشكلات القليلة الباقية من عالم الميتافيزيقا، كالحياة والموت والعزلة والتواصل. ولاشك أن تلك المشكلات قد سبق وعالجتها التراجيديا الإغريقية، ولكن الفرق بين التراجيديا القديمة ودراما العبث: أن دراما العبث تعرض قلقاً، حيرة، خيبة أمل، إحساساً بالخسران نتيجة غياب الحلول واستحالة الأجوبة[٢٤].

٢ـ الدراما العبثية تحطم الأشكال القديمة للمسرح: فإذا كانت الدراما القديمة عبارة عن قصة ممتعة محكمة التركيب والبناء، فإن المسرحية العبثية ليس فيها قصة، أو حبكة Plot جديرة بالاعتبار. وبالمثل إذا كانت المسرحيات القدمية تعتمد على دقة تصوير الشخصيات والأحداث، فإن المسرح العبثي يعرض شخصيات مهمشة لا يمكن تمييزها وأقرب إلى الدمي الآلية. وعلى حين أن المسرحيات القديمة تقدم موضوعاً كامل التفسير والبناء وينتهي بحل، فإن المسرح العبثي غالباً ما يكون بلا بداية أو نهاية[٢٥].

٣ـ التأكيد على عقم اللغة وفقدان التواصل: فالمسرح العبثي

يتميز بموقفه المرتاب تجاه اللغة، فالعبثيون يعتقدون أن اللغة قد كفت عن التعبير عما هو حي أو أساسي، وأصبحت قناعاً يخفي الفكر والعاطفة أكثر مما يفصح عنهما. وهذا أحد الأسباب التي جعلت اللغة في كثير من المسرحيات العبثية تنفصل عن الحدث نفسه كما في مسرحية "الدرس" لأوجين يونسكو حيث يدور الحوار بين الأستاذ والطالبة في خط يكاد يكون منفصلاً تماماً عن الحدث(٢٦). ونفس الحال نجده أيضاً في مسرحية يونسكو "المغنية الصلعاء"، حيث يدور حوارغير مفهوم بين زوجين عقب تناول العشاء. ثم يأتي لزيارتهما زوجان آخران غير قادرين على أن يصلا إلى قرار فيما إذا كان كل منهما يعرف الآخر أم لا. ويتألف الأداء أو سلسلة الأحداث المنتجة للأثر الفني في هذه المسرحية من تلك الشخصيات الأربعة التي تتبادل معاً حديثاً عقيماً وبلا معنى(٢٧).

أما صموئيل بيكيت فهو يبدأ من مقدمات النزعة "اللاأدرية" عند "جورجياس" السوفسطائي لينتهي إلى أن اللغة لا تستطيع أن تعبر عن شئ، ويمكن توضيح ذلك على النحو التالي:

١- لا يوجد شئ.

٢- إذا وجد أي شئ، فلا يمكن لنا معرفته.

٣- إذا وجد أي شئ، ولم يكن معروفاً، فلا يمكن التعبير عنه بالكلام.

في دراما العبث "لا يعرف الإنسان شيئاً، ولا يشعر بشئ. أنه لا يعرف وجود لأي شئ يمكن معرفته. فشعوره لا شئ،

ومعرفته لا شئ، ومع ذلك فإنه يوجد"(٢٨).

إن دراما العبث هي تجسيد مرعب لعالم الإنسان المستوحش الذي فقد التواصل مع الآخرين. معظم شخصيات العبث تعيش وحيدة، صامتة تعيش في مونولوج أبدي. وحتى الديالوج غالباً ما يفضي إلى المونولوج، إلى الصمت، إلى العزلة(٢٩). وهنا نصل إلى أحد الاختلافات الجوهرية الأخرى بين المسرح التقليدي والمسرح العبثي، فعلى حين تعتمد الدراما التقليدية على المحادثة والحوار الرصين المتماسك، نجد المسرح العبثي يعتمد في الكثير من حواراته على لغو وثرثرة غير مفهومة(٣٠).

٤ـ تصور دراما العبث بشكل متطرف عجز الإنسان وعدم قدرته على أن يكون أي شئ، "فما يعرضه بيكيت ليس هو العدمية، ولكن عجز الإنسان عن أن يكون عدمياً حتى في المواقف التي يكون فيها يائساً بصورة تامة"(٣١). في الكثير من مسرحيات العبث نواجه عالماً متكاملاً من العجز والقسوة والقهر وكافة مظاهر الذل والمهانة، وصرخات الألم المكتوم، والقسوة التي لا يوجد لها تبرير. وفي مسرحيات بيكيت على وجه الخصوص نلتقي بهذا العالم بشكل فاجع، فعالمه كما يقول "ناثان سكوت": ".. عالم الفقدان التام، عالم العوز المطبق، وأبطاله رجال مسنون، عور وسكارى وعرج ومحطمون نفسياً وطريحو الفراش أو يعتمدون على عكازات أو حتى يرتدون أحياناً إلى الزحف على سطح الأرض .. يغطي عريهم بنتف من الخرق ومسكنهم تحت شجرة جرداء أو في صفائح النفايات أو في المصحات العقلية أو على رقعة من الأرض

الباردة المهجورة تحت سماء فارغة لا تقدم عزاء"[٣٢].

في مسرحية "نهاية اللعبة" يقدم بيكيت أربع شخصيات عائلية تمثل كل منها أجيال معطوبة بالعاهات الجسدية وغير الجسدية: "هام": شخص ضرير، كسيح، يجلس فوق كرسيه المتحرك ويتخذ له موقعاً في منتصف الحجرة، وبرغم عجزه إلا أنه طاغية يتحكم في الأشخاص الثلاثة الآخرين، ويصدر لهم أوامره. بقية الشخصيات: "ناج ونيل" (والداه هام) وهما عجوزان كسيحان وضعهما "هام" (الابن) داخل صندوق للقمامة. أما الشخصية الرابعة فهي "كلوف"، وهو صديق "هام" أو إبنه أو خادمه لا أحد يعرف على وجه الدقة، ولكنه على أية حال هو الشخص الوحيد القادر على الحركة، لكنه لا يستطيع الجلوس، يدور حول "هام"، ينفذ أوامره بطريقة سلبية، وهو متأهب دائماً للرحيل، لكنه لا يرحل (مثل معظم شخصيات بيكيت التي تبدو وكأنها مقيدة بأقدارها[٣٣].

إن هذا العالم الخانق، الذي تفوح منه رائحة الموت يبدو كل شئ فيه مستحيلاً: الحرية، الأمل، حتى الهروب نفسه! لا مفر، لا منقذ، قدرية مرعبة تهيمن على كل شئ: الجسد، الروح، العلاقات، الأشياء، القدرية تحول ضحاياها إلى موتى، تلغيهم، تنفيهم، تمسخهم، تعزلهم، تضعهم في مواجهة يومية عقيمة مع أنفسهم ومع غيرهم، داخل جدران عالم مقفر أشبه بالسجن أو القبر[٣٤].

القدرية في العالم العبثي تبدو قدرية مضاعفة: قدرية النسب، قدرية المكان، قدرية الزمان، قدرية العجز، قدرية

التفسح، قدرية الاحتياج، قدرية الصمت، قدرية الوحدة، قدرية الخوف، قدرية المجهول، قدرية الألم، قدرية عدم القدرة على الفعل أو المبادرة. أو اتخاذ القرار حتى في أتفه الأشياء![٣٥].

٥ غياب الزمن: يكاد الزمن في الدراما العبثية أن يختفي تماماً، فالمستقبل لا يعني شيئاً سوى التكرار العقيم للحظة الحاضر، أما الماضي فهو لا يمثل في سياق العبث سوى نوع من الذكرى التي لا تترك أثراً، ولا تمثل لأصحابها أي معنى سوى أنها تسلية تبعث على الضجر، فحتى هذه الذكرى لم تعد تمنح السلوى أو العزاء، لأنها ذكرى رمادية فقدت وهج الشوق والحنين، وليس لها من أثر سوى المزيد من الألم.

إن الزمن في المسرح العبثي هو زمن صفري كما يصفه "بول شاوول": "الوقت صفر، العقرب المتوقف على الصفر. الصفر الكوني". كل شئ تجمد عند لحظة الصفر: الأشياء، الفصول، الأفكار. كل شئ يقع فريسة للتكرار، للانتظار، الانتظار الذي لا يفضي إلى شئ. في "انتظار جودو". لا نجد شيئاً قد تغير، فالفصل الأول هو الفصل الثاني، البداية هي النهاية، لم يحدث شئ!. وفي نهاية اللعبة لا يتغير شئ أيضاً، لا يحدث أي جديد. اللهم إذا اعتبرنا تحريك هام في أرجاء الغرفة، وملامسته للجدران حدثاً، أو ما يذكره كلوف عن اكتشاف جرذ في أحد الجدران حدثاً، أو موت "نيل" في صندوق القمامة حدثاً. في مثل هذا الطقس الصفري يكف كل شئ عن أن يكون حدثاً، حتى الموت نفسه، لأن لعبة النهاية "مسرحية تحكي الموت بألسنة ووجوه وأوضاع شخصياتها"[٣٦].

٦- الفرار من الواقع: بينما تعكس المسرحيات التقليدية صورة الطبيعة، وتسعى إلى تصوير الواقع بدقة، فإن مسرحيات العبث عادة ما تهرب من الواقع إلى عالم الأخيلة والكوابيس والأحلام[٣٧].. وعند هذه النقطة تلتقي دراما العبث مع الحركة السوريالية في تركيزها على أهمية الأحلام والرؤى المبهمة، والصور اللاشعورية، والنوازع الإيروسية، والمخاوف الطفولية الجامحة. إن كل هذه الرؤى وغيرها تتجسد بصورة شعرية في دراما العبث. لكن لا تتوقع أن نعثر في دراما العبث على صور شعرية ناعمة، أو تخيلات رومانتيكية حالمة. فعالم العبث إن شئنا الدقة هو عالم الكوابيس والتحولات المرعبة، كأن يتحول الإنسان إلى دورة هائلة كما في قصة "المسخ" أو "الميتامور فوسيس" التي كتبها "فرانز كافكا"، ويصور فيها شاباً يتحول عند استيقاظه إلى حشرة كبيرة[٣٨]. نفس الفكرة يستخدمها أوجين يونسكو في مسرحية "الخراتيت"، ويستخدمها أيضاً في مسرحية "أميديه". وفي المسرحية الأخيرة نجد رجلاً وزوجته وهما في منتصف العمر، في موقف من الواضح أنه لا ينتمي إلى الحياة الواقعية، إذ أنهما لم يغادرا شقتهما منذ سنوات عديدة. وفي حجرة نومهما توجد جثة مضى عليها فترة طويلة. قد تكون هذه الجثة لعاشق الزوجة الذي قتله الزوج انتقاماً منه، ولكن ليس هذا شيئاً مؤكداً، قد تكون أيضاً جثة لص أو زائر ضال. ولكن أغرب ما في هذه الجثة هو أنها تزداد في نموها بصورة مبالغة، مما يؤدي بالتالي إلى اندفاع قدم ضخمة من حجرة النوم إلى حجرة الجلوس مهددة بطرد أميديه وزوجته

من منزلهما. إن هذا بلا شك خيال مفرط، لكنه ليس غريباً تماماً، إذ أنه يشبه مواقف كثيرة مثل تلك التي نصادفها في الأحلام والكوابيس(٣٩).

والواقع أن أفضل فهم للجثة النامية هو الفهم الذي يتناولها كصورة شعرية، ومن طبيعة الصور والأحلام الشعرية أن تكون غامضة، وأن تحمل حشداً من المعاني، ومن ثم فليس مهماً أن نسأل ما الذي ترمز إليه الجثة النامية: هل ترمز للقوة المتزايدة لأخطاء البشر، أو لجرم ماض، أو لذبول الحب وموت الود، أو لشر ما يتقيح ويزداد سوءاً بمرور الأيام، أو لتسرب الفتور والسأم لحياة الزوجين؟ ربما ترمز الصورة هنا لواحدة من تلك الأفكار، وقد ترمز لها جميعاً. وبالطبع فإن قدرة الصورة على احتواء هذه الأفكار أو غيرها إنما يمنحها قوة شعرية أكبر(٤٠).

إن العالم الواقعي الذي نعيش فيه يبدو زائفاً في نظر كتاب العبث، أما العالم الحقيقي فهو العالم الفني الذي تبتكره دراما العبث، ويوضح أوجين يونسكو هذا المعنى بقوله: "إن الحقيقة التي يصورها الخيال لها معنى أكثر من الواقع الذي يبدو لنا في حياتنا اليومية .. ولذلك فالواقعية من أي نوع لا تقوى على تصوير الحقيقة بل تزيفها .. باختصار تسخطها.. لأن الحقيقة ليست فيما يبدو أننا نفعل بل فيما نحلم وفيما نتخيل وفيما نخفي .."(٤١).

٧- تجسيد العدم: يمارس الكاتب العبثي رهاناً يكاد يكون مستحيلاً، لكنه يحاول أنه يريد أن يعبر عن العدم وعن الفراغ

والخواء من خلال الكلمات والحركة والديكور والإكسسوار. إنه أمام تحدي هو أن يعبر عن العدم بالوجود، وعن الغياب بالحضور، وعن الصمت بالكلام .. ذلك هو التحدي الذي واجه يونسكو عندما أقدم على كتابة مسرحية "الكراسي". ففي هذه المسرحية لا نجد على خشبة المسرح سوى مجموعة من الكراسي التي لا يجلس عليها أحد. أما الشخصيات فهم ثلاث: إمرأة عجوز، ورجل عجوز، وخطيب أصم وأبكم، العجوزان يثرثران من آن إلى آخر بكلمات مبهمة، غامضة، بلا معنى، أقرب إلى التخريف. الشخصيات توجد، لكنها بدون وجود حقيقي، فهي أقرب إلى الأشباح منها إلى الشخصيات الحقيقية، فهي غائبة مثل بقية الشخصيات التي لا تظهر على المسرح بصورة فعلية. وكأنغياب الإنسان وحضوره في هذا العالم أمران لا يختلفان، وبالطبع كان يود يونسكو ألا تظهر أية شخصية على المسرح، ولكن كيف يمكن تقديم مسرحية بدون شخصيات؟(٤٢).

إن أحد مفاتيح هذه المسرحية هو استخدام الكراسي نفسها، فعندما تبدأ المسرحية يوجد على المسرح كرسيان فقط، ثم تبدأ زيارات أناس لا نراهم بصورة فعلية، وكل زائر يوضع له كرسي جديد على المسرح. والزوار الأوائل لهم ملامح واضحة ومحددة، ولكن مع مرور الوقت وكثرة الزوار نتعرف على الزائرين فقط بأسمائهم أو وظائفهم. وتزداد الكراسي مع تقدم الوقت حتى يكاد يضيق المسرح بها مما يضطر العجوزان إلى أن يبحثا لهما عن طريق بين زحام الكراسي(٤٣).

وينتهي يونسكو إلى الاقتناع بأن المسرح هو أفضل مكان يمكن ألا يوجد فيه أحد، وألا يحدث فيه شئ، وهو ينقل عبارة كتبها "جيرار دي نيرفال" في كتابه "نزهات وذكريات" يقول فيها: "إن العالم صحراء بيداء، آهلة بالأشباح التي تبعث آنين الشكوى، فالعالم يدندن بأغاني الحب على حطام العدم، عدمي أنا!" ويعلق يونسكو على هذه الفقرة بأنها تفسير ملائم لنهاية الكراسي(٤٤).

رابعاً: الأدب الوجودي وعلاقته بدراما العبث

هناك أوجه التقاء لا يمكن لأي باحث أن ينكرها بين الأدب الوجودي خاصة عند سارتر وألبير كامو والمسرح العبثي، فكلاهما يتصدى لمعالجة هموم وقضايا ذات طابع إنساني وميتافيزيقي مثل: الموت، المجهول، القدرية، الخوف، العجز، إنعدام المعنى، غياب المعايير، فقدان التواصل أو العزلة، العدم، الوحشة أو الغربة الكونية، اليأس، الخواء، اللاجدوى.. وغيرها من المشكلات الوجودية. ومع ذلك فهناك اختلافات جوهرية ودقيقة بين كلا الاتجاهين تجعلنا نفرق بينهما. وقد تنبه الباحث المتخصص في دراما العبث "مارتن إيسلن" إلى هذه الفوارق، والتي يصفها بقوله: "بينما يعبر سارتر أو كامو من المضمون الجديد من خلال أسلوب قديم، نجد أن مسرح العبث يذهب خطوة أبعد من ذلك عبر محاولته تحقيق وحدة بين افتراضاته الأساسية والشكل الذي يعبر عن تلك الافتراضات، بمعنى آخر فإن مسرح سارتر وكامو أقل ملائمة للتعبير عن فلسفة سارتر وكامو من الناحية الفنية، بقدر ما هو متميز من الناحية الفلسفية عن مسرح العبث"(٤٥).

بتعبير آخر، فإن الاختلاف الرئيسي بين المسرح الوجودي، والمسرح العبثي يكمن في أن أصحاب المسرح العبثي "يتخلون عن النقاش حول عبثية الوضع البشري، بل فقط يظهرونه في الوجود". بمعنى أنهم يجسدونه كصور وأحداث على خشبة المسرح(٤٦).

وبالإضافة إلى ذلك فإن المسرح العبثي في رأينا أكثر وفاءاً لفكرة عبثية الوجود من المسرح الوجودي لاعتبارات أخرى ترتبط بالغاية التي ينشدها كل فريق من وراء الإبداع الفني. فالمسرح العبثي لا يكترث تقريباً لقضية الالتزام، فمن التعسف أن نضفي على هذا المسرح أية أهداف اجتماعية أو سياسية أو تربوية. وكل ما يمكن أن نقوله عن مثل هذا النوع من الدراما هو أنها تمارس دوراً مزدوجاً. فمن الجانب الأول يمارس مسرح العبث دوراً هجائياً أو نقدياً، وهو الدور الأكثر وضوحاً، إذ ينتقد هذا المسرح مجتمعاً تافهاً يضج بالخيانة والكذب والرياء هو المجتمع البرجوازي. من جانب آخر فإن للمسرح العبثي بعداً إيجابياً يظهر عندما يقف المتفرج في مواجهة مباشرة مع الحقائق القاسية والمرعبة الخاصة بالوضع البشري، والتي يواجه فيها الإنسان العاري المنزوع من كافة الظروف الطارئة للوضع الاجتماعي والتاريخي قدراً عنيداً لا يبالي بصرخات الإنسان(٤٧).

وإذا كانت هناك رسالة يستهدفها هذا المسرح، فربما تكون التأكيد على أن عظمة الإنسان تكمن في قدرته على مواجهة الواقع بكل ما فيه من خيانات ولا معنى وعبث، وأن يتقبله بحرية، دون خوف، دون أوهام، دون يأس، وأن يضحك منه

في نهاية الأمر(٤٨).

إن المسرح العبثي أكثر وعياً بحدود رسالته، ومحدودية الدائرة التي يتحرك فيها. والإنسان المؤمن بالعبث لا ينبغي له أن يصبو لأية أحلام أو طموحات تتجاوز الوضع المأساوي للإنسان لأنه بذلك يقضي على مبدأه، ويتنكر للفضيلة الوحيدة التي يحتمي بها وسط عالم الزيف، أعني فضيلة الصدق مع الذات ومواجهة الحقيقة مهما كانت قاسية. ولا شك أن فضيلة الصدق هي أيضاً الفضيلة التي يصونها كتاب الأدب الوجودي، ولكن مع اختلاف جوهري، هو أن كتاب الوجودية لا يكتفون فقط بتلك الفضيلة، ويحاولون البحث عن أهداف وغايات أخرى تتجاوز الوعي التعس بعبثية الحياة. ومن الجدير بالأهمية أن نذكر في هذا السياق أن الأعمال الأدبية الوجودية التي تنتمي بالفعل لأدب العبث لا تتجاوز ثلاثة أعمال هي: رواية "الغثيان" لسارتر، ورواية "الغريب" لكامو، ومسرحية "كاليجولا" لكامو أيضاً. وفيما عدا ذلك يصعب أن نصف بقية أعمال سارتر وكامو على أنها عبثية.

وحتى هذه الأعمال لا تظل مخلصة للعبث بصورة نهائية كسائر المسرحيات العبثية، ففي رواية "الغثيان" يحاول "روكنتان" في نهاية الرواية أن يجد خلاصه في الفن، إذ يكتشف فجأة بعد سماعه لأحد الأغنيات أنه وراء هذا الوجود الخرب المتداعي ووراء هذا العالم الأثيري المتحلل، ربما يمكن للإنسان أن يعثر على شئ له معنى أو قيمة، يقين واحد يمكن أن يهرب من العدم، وينفلت من النسيان، أنه الفن، الذي استطاع أن ينعش بأعماقه نشوة من المشاعر الراغبة

في الحياة الساعية إلى الخلود والبقاء، يقول روكنتان: "إن الأسطوانة تنجرح وتتلف، والمغنية ربما كانت قد ماتت، وأنا مسافر عما قليل، سوف استقل قطاري. ولكن خلف الوجود الذي يسقط من حاضر إلى حاضر، بلا ماضي، بلا مستقبل، خلف هذه الأصوات التي تتحلل من يوم لآخر، وتنتشر وتنسل تحت الموت، تظل الأغنية هي نفسها، نضرة صلبة، كشاهد بلا هوادة"(٤٩).

وتبرق بذهن روكنتان فكرة ساطعة تضئ ظلمات ذاته: لماذا لا يخلق مبرراً لحياته، مبرراً يخلق لحياته معنى، قيمة تجعل الآخرين ينشغلون بماضيه مثلما قد أشغل هو بماضي الموسيقار، لماذا لا يؤلف كتاباً أو رواية تكون سبباً في حياة لها معنى؟

"أريد كتاباً رواية. وسيكون ثمة أناس يقرأون هذه الرواية ويقولون: أنطوان روكنتان هو الذي كتبها، لقد كان شخصاً أحمر الشعر يتسكع في المقاهي. وسيفكرون في حياتي كما أفكر في حياة تلك الزنجية: كشئ ثمين ونصف أسطوري"(٥٠).

أما "كاليجولا"، وهي تقريباً المسرحية الوحيدة في الأدب الوجودي من وجهة نظري التي تناقش مسألة العبث، ولكنها مسرحية مكتوبة بأسلوب وبناء لا يختلف كثيراً عن المسرح التقليدي. على أية حال فإن كاليجولا مسرحية تدور حول العبث لكن كاليجولا شأن جميع أبطال الأدب الوجودي واع بموقفه العبثي تماماً، ولا يمارس حياته كآلة أو مسخ مثلما نجد في شخصيات المسرح العبثي. كاليجولا يعلم تماماً ما يريد،

بل ويفلسف الأمور، ويمضي مع منطق العبث حتى نهايته، مأساته تبدأ بعد موت خليلته "دروزيلا" منذ هذه اللحظة يكتشف "أن الإنسان يموت محروماً من السعادة". منذ هذه اللحظة إنفجر العبث بداخله، وامتلأت روحه بمشاعر الاحتقار لكل شئ، واندفع يحطم بطريقة نيتشوية كل ما يصادفه من قيم وأخلاقيات. لقد تغير العالم أمام عينيه، وبدا كل شئ لا يطاق، ومن ثم فقد راح يفتش عن المستحيل، عن شئ يتجاوز وجوده العبثي. ولنتأمل هذا الحوار بين كاليجولا، وصديقه الأثير هيليكون:

كاليجولا: .... إن هذا العالم، بحالته، لا يطاق، وإذا كانت حاجتي إلى القمر أو الفردوس أو الخلود، إلى شئ ما، خارج هذا العالم، حتى ولو كان هذا الشئ مجرد هوس.

هيليكون: هذا منطق سليم، ولكنا لا نستطيع بوجه عام أن نسير فيه حتى نهاية الطريق.

كاليجولا .... ومن يدريك؟ فلعلنا لا ندرك شيئاً لأننا لا نسير فيه قط إلى قط إلى آخر الطريق .. ولربما كان يكفي أن نتمسك بالمنطق حتى النهاية[٥١].

لم يكن هدف كاليجولا مثل "مرسو" البقاء داخل حدود العبث. مرسو بلاشك هو الشخصية الوحيدة من بين شخصيات الأدب الوجودي الذي يظل مؤمناً بعبثيته إلى آخر لحظة في عمره. أما كاليجولا فكان يبحث عن مخرج من أزمته، كان يبحث عن خلاص، وقد وجد خلاصه في أن يكون إلهاً، أن يمتلك سلطة الآلهة، أن يتحرر تماماً من أي خوف، أن يكون

هو الحر الوحيد في المملكة، أن يضع ذاته فوق القوانين والشرائع والتقاليد، أن يمارس السلطة بلا حدود، ويمارس القتل والسيطرة بلا رحمة، أن يحقق في ذاته الوحدة المطلقة. يقول كاليجولا في أحد حواراته: "... والرجل الكلف بالسلطة لا يطيق منافسة الآلهة له، وقد قضيت اليوم على هذه المنافسة، وبرهنت لتلك الآلهة الزائفة. إن الإنسان إن صدقت إرادته يستطيع دون تلمذة إن يمارس مهنتهم المضحكة ..."(٥٢).

ولأن للآلهة منطقها الخاص، وحكمتها التي لا يدركها البشر، وأقدارها التي يعجز العقل عن فهمها، لذلك قرر كاليجولا أن يجعل من نفسه قدراً. يقول كاليجولا: "ولكن العقل لا يدرك أحكام القدر، ولذا جعلت من نفسي قدراً، واتخذت صورة الآلهة بوجهها المغلق المطلسم ..."(٥٣).

وتحت وطأة الإحساس بالعبث، ولا جدوى كل شئ وأي شئ يندفع كاليجولا الذي يشعر بالخواء والوحدة إلى ممارسة القتل والتعذيب والاغتصاب مع أفراد رعيته وحاشيته بلا شفقة، بل ويجد في ذلك متعة خاصة يصفها كاليجولا بأنها "نوع من السعادة القاحلة .. قاحلة ولكنها رائعة .."(٥٤).

وكان من الطبيعي أن يدمر هذا المنطق العدمي نفسه، ولهذا فإن كاليجولا يموت مقتولاً في نهاية المسرحية بأيدي حاشيته، وقبل الموت يعترف بهزيمته وبهزيمة منطقه الفاسد: "إن الحرية التي مارستها ليست هي الحرية الصحيحة هيليكون! هيليكون! لم أحقق شيئا قط. آه"(٥٥).

إن كاليجولا في رأيي مسرحية تناقش العبث، لكنها لا

تعرضه، وهذا هو الفارق بين المسرح الوجودي والمسرح العبثي، المسرح الوجودي يشبه الشك المنهجي الذي يبدأ من الشك كي ينتهي إلى اليقين، أما المسرح العبثي فهو كالشك المذهبي الذي يبدأ شاكاً كي ينتهي إلى الشك.

إن كاليجولا هي مناقشة درامية لأزمة المنطق العبثي، فلقد كانت أزمة كاليجولا أنه سار في طريق العبث حتى نهايته، ولم يحاول أن يتمرد على هذا العبث. وربما كان هدف كامو من كاليجولا هو البرهنة على أن العبث لا يمكن أن يكون قاعدة للخلاص، وأنه لا يصلح لأن يكون مبدأ للفعل. فلابد للإنسان من أن يتمرد على العبث. إن كامو يستخلص من العبث نتيجتين هما: رفض الانتحار، وتمجيد الحياة "... فعن طريق فعل الوعي فحسب أقوم بتحويل ما كان دعوة للموت إلى قاعدة للحياة. وأنا أرفض الانتحار"[٥٦].

مما سبق يتبين لنا أن كامو وسارتر ما يزالا ينظران إلى الفن نظرة أصحاب النزعة الإنسانية، وهما لم يتجاوزا بعد حدود الحداثة الغربية، فالعالم عندهما ما يزال متماسكاً، والأحلام الجميلة الرائعة مازالت تلوح في الأفق البعيد، والبشرية يمكن أن تجد خلاصها من خلال بعض القيم مثل: الحرية، العدالة، النضال، الفن. ولاشك في أن هذه القيم تتعارض تماماً مع المناخ العبثي، وتمثل خروجاً وخرقاً لتقاليد دراما العبث.

وكامو برغم كثرة حديثه عن العبث، وبرغم أنه يبدو أكثر إيماناً به عن غيره من فلاسفة الوجودية، إلا أنه مع ذلك يبدي تمسكاً صريحاً بالمسرح الكلاسيكي اليوناني، وهذا ما يعترف

به بقوله: ".. لا وجود للمسرح إلا بالكلام والأسلوب، ولا قيمة للمسرحية إلا بإدخال المصير الإنساني كله في الاعتبار بكل ما فيه من بساطة وعظمة، وذلك على غرار مسرحنا الكلاسيكي والمآسي اليونانية"(٥٧).

أما سارتر فهو أشد تأكيداً على الدور الإنساني للفن، إذ يرى أن الإبداع الفني هو أحد الفاعليات الإنسانية الجادة التي تستهدف تحرير الإنسان فمقولة الحرية هي الأساس الذي يبني عليه سارتر نظريته حول "الالتزام". فهو يجعل من الحرية نقطة بداية ونهاية بالنسبة للكاتب أو إن شئنا الدقة: الوسيلة والغاية، فالكتابة أو الإبداع لدى سارتر ليست أمراً عبثياً، أو مجرد فعل نزوائي وتلقائى، وإنما هي قرار واختيار. والكاتب عندما يقرر الكتابة فإنه يختار جمهوره واختيار الجمهور يتضمن في نفس اللحظة اختيار الموضوع، "وهكذا فإن الأعمال الفكرية تتضمن في ذاتها صورة القارئ الذي تتوجه إليه"(٥٨).

ويرى سارتر أن الفن الوحيد القادر على الالتزام هو الأدب، أما بقية الفنون كالرسم والنحت والموسيقى والشعر فليست مطالبة بالالتزام، لأن الألوان والألحان والأشكال ليست بعلامات ذات مدلول، فهي لا تحيل إلى شئ خارج ذاتها، فالرسام يستخدم اللون لذاته، والموسيقي يستخدم الصوت لذاته. وكذلك يفعل الشاعر لأنه يستخدم الكلمة لذاتها(٥٩)، أما بالنسبة للناثر فالأمر يختلف لأن للناثر يجعل من الكلمة رسالة ذات دلالة. فالكلمات بالنسبة للكاتب على حد تعبير "بريس بارين" Price - Parrain "مسدسات محشوة بالرصاص" فإن أراد

الكاتب أن يتحدث فإن عليه أن يكون كالقناص المحترف الذي يعرف أين يصوب رصاصاته وليس كالطفل الأحمق الذي يطلق الرصاص دون هدف وهو مغمض العينين(٦٠).

ولكن بماذا يلتزم الكاتب عند سارتر؟

إن الإجابة التي يمكن أن نستخلصها من السياق السارتري هي أن الفنان منحاز دائماً للإنسان، فهو يعتقد أنه لا يوجد فنان حقيقي يمكن أن يقف في صف الطغيان، أو يقر القمع، أو يصمت على قهر الإنسان. وسارتر يتحدى أن يوجد عمل فني جديد يناهض حرية الإنسان "أريد أن أعرف قصة جيدة واحدة جعلت غايتها خدمة القمع، أو قصة جيدة واحدة كتبت ضد .. السود، أو العمال، أو ضد الشعوب المحتلة"(٦١).

والحق أن أعمال سارتر الروائية والدرامية، والدرامية، والدرامية على وجه الخصوص، هي تأكيد صادق لنظريته في الالتزام بالحرية، إذ لا يكاد يخلو عمل من أعماله من مناقشة قضية الحرية. وإن كان هناك تسمية مناسبة يمكن أن نصف بها مسرح سارتر، فإن هذه التسمية ستكون: مسرح الحرية. فكل أعمال سارتر الدرامية: الذباب، الأيدي القذرة، موتى بلا قبور، الشيطان، والإله، سجناء التونة، وغيرها تؤكد على أن الإنسان ليس ألعوبة في يد القدر، وليس ريشة تتقاذفها رياح المصادفة، وإنما الإنسان حر حرية مطلقة، فهو يوجد في عالم بلا دلائل أو محددات أو قيم جاهزة، وعليه أن يصنع هو كل شئ: العالم وذاته والقيم.

ويطلق سارتر على هذا الشكل من المسرح اسم مسرح

"المواقف". ويوضح سارتر طبيعة وهدف هذا المسرح بقوله: "إن كان صحيحاً أن الإنسان حر في موقف معين، وأنه يختار نفسه حراً في موقف معين، وأنه يختار نفسه بنفسه في هذا الموقف وبه، فإنه يجب أن يقدم على المسرح مواقف بسيطة وإنسانية وحريات تختار نفسها في هذه المواقف .. ولما كان لا وجود للمسرح إلا إذا تحققت وحدة المشاهدين، فإنه يجب إيجاد مواقف عامة بحيث تكون مشتركة لدى الجميع"[٦٢].

مرة أخرى نلاحظ أن سارتر مثل كامو كلاهما يؤمن تماماً برسالة الأديب الاجتماعية والإنسانية، وبذلك فهما يبتعدان كثيراً عن روح وطبيعة المسرح العبثي. كلاهما يعلم أن كل شئ بلا معنى وبلا جدوى، ومع ذلك فإنهما لا يستسلمان لليأس أو للموت، ويواجهان الموقف بشجاعة نادرة تشبه شجاعة أبطال التراجيديات القديمة. كلاهما يبتعد عن العبث بقدر إيمانه بقيمة وبحرية الإنسان.

الهوامش

(1) Arnold P. Hinchliffe: The Absurd, Methuen & Co. Ltd, London, 1972, p. 1.

(٢) مارتن إيسلن: مقدمة كتاب دراما اللامعقول، ترجمة صدقي عبد الله حطاب، سلسلة المسرح العالمي، أغسطس، ١٩٧٠، الكويت، ص ٩ .

(3) Martin Esslin: The Theatre Of The Absurd, Penguin Books, London, 1980, p. 23.

(٤) مارتن إيسلن: المرجع المذكور، ص١٨ .

(٥) نحيل القارئ إلى الدراسة الهامة التي قامت بها د. نادية البنهاوي حول: "بذور العبث في التراجيديا الإغريقية وأثرها على مسرح العبث المعاصر في الغرب وفي مصر "، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨.

(٦) أنظر كتابنا : الخلاص بالفن، التراجيديا نموذجاً، مكتبة دار الكلمة، ٢٠٠١ ص ص ٨٠ -٨٥ .

(٧) د. عبد المعطي شعراوي : أساطير إغريقية (أساطير البشر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢، ص ١٢٣ .

(٨) المرجع السابق : ص ١٢٤ .

(٩) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(١٠) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(١١) المرجع السابق : ص ١٤١.

(12) Camus : The myth of Sisyphus p 91.

(١٣) د. عبد المعطي شعراوي : المرجع المذكور ، ص٩٢ .

(١٤) أنظر : كوليت استييه : أسطورة أوديب، ترجمة زياد العودة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق١٩٨٩، ص ٣٨ وما بعدها.

(١٥) إيسلن : المرجع المذكور، ص ١٦ .

(١٦) د. نعيم عطية : مسرح العبث : مفهومه، جذوره، أعلامه . الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٢، ص ص ٢٥ - ٢٦ .

(١٧) روجيه جارودي : واقعية بلا صفاف، ترجمة حليم طوسون، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٧٠.

(١٨) المرجع السابق : ص ٢٢١ .

(١٩) موريس نادو : تاريخ السريالية، ترجمة نتيجة الحلاق، منشورة وزارة الثقافة السورية، دمشق،١٩٩٢، ص ٣٥ .

(٢٠) د . نعيم عطية : المرجع المذكور، ص ٢٧.

(٢١) ايسلن : المرجع المذكور، ص ١٧.

(٢٢) المرجع السابق : ص ١٨ .

(٢٣) المرجع السابق : ص١٥ .

(24) Hinchliffe: Op. Cit., p. 12.

(25) Esslin: Op. Cit., pp. 21-22.

(٢٦) د. رشاد رشدي: نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن، دراسة

تحليلية للدراما أشكالها وتطورها، الأنجلو المصرية،١٩٦٨، ص ٢٣٣.

(٢٧) جورج ولورث: مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة د. عبد المنعم إسماعيل، مكتبة مدبولي، القاهرة،١٩٧٩، ص٩١.

(28) A. J. Leventhal: The Beckett Hero (In): Samuel Beckett, A Collection of Critical essays, ed. By M. Esslin, Prentice Hall of India Private Linited, New Delhi, 1980, p. 46.

(٢٩) بول شاوول : بيكيت صعلوك العدم، مقدمة مسرحية "في انتظار جودو" ، سلسلة المسرح العالمي، العددان ٢٧٠ - ٢٧١، نوفمبر وديسمبر ١٩٩٣، الكويت، ص ١٠ .

(30) Esslin: Op. Cit., p. 22.

(31) Gunther Anders: Being Without Time: On Beckettصs Play Waiting For Godot (In): Samuel Beckett. ed. by M. Esslin, p. 144.

(٣٢) ناثان سكوت: بيكيت، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الطبعة الأولى،١٩٧٤، ص ٣٦.

(٣٣) بول شاوول: مقدمة نهاية اللعبة، سلسلة المسرح العالمي، العدد٢٥٨، مارس ١٩٩٢، ص٩ .

(٣٤) المرجع السابق: ص ١١ .

(٣٥) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(٣٦) المرجع السابق : ص ١٠ .

(37) Esslin: Op. Cit., p 22.

(٣٨) د . محمد العناني : من قضايا الأدب الحديث، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٥، ص ١٣٨ .

(٣٩) مارتن إيسلن : مقدمة كتاب دراما اللامعقول، ص ١٠ .

(٤٠) المرجع السابق، ص ١١ .

(٤١) د. رشاد رشدي : المرجع المذكور، ص ٢٤٣ .

(٤٢) د. لطفي فام: المسرح الفرنسي المعاصر، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤، ص ٢٤٢ .

(٤٣) د. رشاد رشدي: المرجع المذكور، ص ص ٢٤٨ - ٢٤٩.

(٤٤) د. لطفي فام: المرجع المذكور، ص٢٤٣ .

(45) . Esslin: Op. Cit., p. 24.

(46) Ibid: p. 25.

(47) Hinchliffe: Op. Cit., p. 11.

(48) Ibid: pp 12- 13.

(٤٩) جان بول سارتر: الغثيان، ترجمة سهيل إدريس : دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٧٤، ص ٢٤٦ .

(٥٠) المرجع السابق: ص٢٤٩ ـ٢٥٠ .

(٥١) البير كامو: كاليجولا، ص ٥٨ .

(٥٢) المرجع السابق: ص ١١١ .

(٥٣) المرجع السابق: ص ١١٣ .

(٥٤) المرجع السابق: ص ١٥٢ .

(٥٥) المرجع السابق: ص ١٥٥ .

(56) Camus: The Myth of Sisyphus. p. 47.

(٥٧) أوديت أصلان : فن المسرح، الجزء الأول، ترجمة د. سامية أحمد أسعد، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠، ص٤٠٣ .

(58) Sartre: What Is Literature? Harper Colophon Books. Harper & Row Publishers, New York, 1965, p. 65.

(59) Ibid: pp. 1-3.

(60) Ibid: p. 18.

(61) Ibid: p. 58.

(٦٢) فرنسيس جانسون: سارتر بقلمه، ترجمة د. خليل صابات، منشورات نزار قباني، بيروت،١٩٦٧، ص٢٠

(٤)

تأكيد الحس العبثي ثم نفيه

إن التعبير عن العبث سواء في الفلسفة أو الفن يقوم على مفارقة: إننا نصف عالم اللامعنى، اللاجدوى، اللامعقول، العدم من خلال أدوات ووسائل لا تنتمي إلى هذا العالم العبثي، أعني من خلال اللغة والعقل والوجود والتفكير والمنطق والتسلسل ومفردات الواقع. لهذا فقد نخلص إلى نتيجة مؤداها أن التعبير عن العبث ربما يقضي على العبث!

والحق أن الإنسان لا يمكن أن يحيا دوماً في العبث، فالحياة داخل أسوار العبث شئ لا يطاق، من منا يستطيع أن يكون مرسو، أو سيزيف، أو كاليجولا، أو فلاديمير، أو استرجون أو أنيس زكي طوال الوقت. من منا يحتمل الانتظار الذي لا يفضي إلى شئ، أو الأمل الذي يكون في التخلي عن كل أمل؟ من منا يطيق جو العبث الخانق، ورائحة الموت، وظل النهاية، ويقين العدم؟ من منا يقدر على جدران الوحشة القاحلة وكآبة الوحدة المرعبة؟ من؟

إننا قد نستشعر مشاعر العبث في لحظات معينة، وربما نواجهه في لحظات الضجر، أو اليأس، أو الخواء، وقد يباغتنا عند منعطف الطريق، أو في البيت، أو في العمل .. أو في القطار، أو قبل النوم، أو بعد النوم. أنه لا يتخير مكاناً أو زماناً، لأنه أحد أبعاد الوجود الإنساني. ومع ذلك فإننا نهرب منه بأي وسيلة، حتى لو كانت تلك الوسيلة هي ما يسميه سارتر "بسوء الطوية" أو خداع الذات. أننا قد نخدع أنفسنا أحياناً حتى نعيش لعبة الحياة.

ربما يعترض أحد المدافعين عن الوجودية بالقول: أن هذا الأمر يتعارض مع فضيلة الصدق التي ينادي بها فلاسفة الوجودية، ويتعارض بالمثل مع هدف الوجودية، ألا وهو تعرية الحقائق وكشف الأباطيل وفضح الأكاذيب بكل قسوة. قد يكون كل هذا صحيح، لكن كيف نستطيع أن نحيا في العبث وإلى الأبد. إن العبث تجربة متناقضة، أنه ينطوي على مفارقة، فالإيمان بالعبث نفسه عبث. إنه يجعل كل الأشياء متساوية: الخير والشر، الفضيلة والرذيلة، الحب والكراهية، الأمل واليأس، الحنان والقسوة، الجمال والقبح . وإننا إذ نتقبل العبث، فلابد من أن نتقبل عن طيب خاطر كل ما يترتب عليه من لا جدوى القيم، لا جدوى الحياة، لا جدوى المشاعر، لا جدوى السعادة، وبالتالي فإن علينا أن نعترف بحق البشر جميعاً في ممارسة ما يحلو لهم من ظلم أو قسوة أو عنف أو اغتصاب لحقوق وحريات الآخرين. وبالمثل نعترف بمشروعية الانتحار وقتل الآخرين، فطالما لا يوجد معايير للقيم إذن فكل الأشياء مباحة !

إن العبث يخلق عالماً منزوع الإنسانية، عالماً أشبه بعالم الكوابيس والأحلام المرعبة. إن عالماً يخلو من الحب والحنان والسعادة والحقيقة والخير والإيمان وكل القيم التي تدافع عنها الديانات والفلسفات سيبدو عالماً فظيعاً، خانقاً، رمادياً. إن هذا العالم قد نتقبله في الفلسفة أو الفن كنوع من الاحتجاج أو التمرد على هذا الوجود الصامت الذي لا يمنحنا أي عزاء. وقد نتقبله كشكل من أشكال الغضب والتبرم من هذه الحياة ومن أنظمة اجتماعية وسياسية فاسدة تُنتهك فيها براءة الحقيقة، ويصبح فيها الإنسان أحقر من الصراصير وأتفه من الهاموش. لكننا لا نستطيع

أن نتقبل هذا العبث في الحياة، أو بمعنى أدق أنني إذ أعترف بالعبث، فإن هذا لا يعني أنني أستطيع أن أجعل منه قاعدة للفعل أو السلوك من حيث هو تجربة متناقضة.

العبث إذن لا يصلح لأن يكون مثلاً أعلى أو قيمة نؤسس عليها فعلاً إيجابياً، لأنه مبدأ ينفي أي قيمة، ربما يصلح فقط لأن يكون نقطة انطلاق يبدأ منها المفكر لكي يتجاوزها، أو لكي يلغيها بالمعنى الجدلي، وأعتقد أن تلك هي الحدود الملائمة للتعامل مع العبث إذا سلمنا به.

والملاحظ أن فلاسفة الوجودية جميعاً لم يقدروا على العبث، ولم يحتملوا الاستسلام له، حتى على المستوى الفكري. وكامو يهاجم فلاسفة الوجودية جميعاً لأنهم يهربون من العبث، وهو يوافق فقط على نقطة بدايتهم، أعني وعيهم بالعالم الممزق الملئ بالتناقض. ففلاسفة الوجودية من ياسبرز إلى هيدجر، ومن كيركيجور إلى شيستوف، ومن هوسرل إلى ماكس شيلر، يمارسون جميعاً تلك القفزة أو الوثبة الانتحارية التي من خلالها يضحون بالعقل على مذبح الإيمان أو أي مبدأ آخر يتجاوز العالم العبثي المحدود. يقول كامو: " ولكن فلاسفة الوجودية جميعاً بلا استثناء يقترحون الفرار. فعن طريق استدلال غريب. يبدأون من العبث فوق أنقاض العقل. وفي عالم مغلق محدود بما هو إنساني، نجدهم يقدسون ما يسحقهم، ويلتمسون الأمل فيما يفقرهم. هذا الأمل القهري هو أمل ديني بالنسبة لهم جميعاً"[1].

والمدهش أن كامو برغم كل ثورته ضد فلاسفة الوجودية، إلا أنه لم يستطع أن ينجو هو نفسه من التهمة التي وجهها إليهم،

وهي تهمة الارتداد عن العبث. كامو نفسه لم يمض في العبث حتى نهاية الطريق. إن قبول العبث يترتب عليه قبول الانتحار والموت. ولكن كامو يرفض الانتحار سواء في شكله الجسدي أو الفكري، فهو يرفض التخلص من الجسد أو التخلص من العقل، ويريد البقاء داخل حدود التوتر والتناقض[٢]، ولكن ما يريده كامو يبدو مستحيلاً سواء على المستوى الفكري أو العملي، وكتاباته المتنوعة خير شاهد ودليل على استحالة البقاء داخل التناقض، فكامو لم يستقر في العبث، وهو يعترف بأن العبث نقطة انطلاق، ويتناقض مع نفسه عندما يعلن "أن الحياة هي إبقاء العبث حياً"[٣] ويتناقض كامو مرة أخرى عندما يعترف بأن العبث يمثل لديه نقطة انطلاق تقوده خارج العبث!

إن كامو في رأيي لم يختلف كثيراً عن أقرانه من فلاسفة الوجودية الآخرين، فهو أيضاً يحاول الإفلات من العبث، ولكنه فقط حاول أن يفتش عن وسائل وسبل أكثر علمانية يمكن من خلالها قهر العبث، فتارة ينادي بالتمرد، وتارة يدعو إلى التضامن البشري، وتارة يتلمس ذلك اليقين في الجسد وفي العشق الوثني للبحر والطبيعة، وتارة يبحث عن الخلاص في الفن. وكان من الطبيعي أن يصل كامو لنتائج شديدة التناقض، خاصة وأن قضاياه التي يدافع عنها ليست في وضوح وأهمية القضايا التي تبناها سارتر.

إن الأمل الشرس الذي اتهم به كامو الفلاسفة لهو غريزة أساسية، ومهما كانت قسوة الإحساس بالعبث، فإننا لابد وأن نتجاوز الصدمة، هكذا تعلمنا الحياة: "أن الصدمة تدمر نفسها"[٤].

لهذا السبب أيضاً فإن المسرح العبثي، برغم أنه يبدو ظاهرياً على أنه مسرح اللاشئ أو العدم، إلا أنه مع ذلك لابد وأن يفضي إلى شئ ما، أي شئ سواء كان اجتماعياً أو سياسياً أو دينياً أو فنياً .. إلخ من هنا فإن مسرح العبث لم يكن في معظمه مسرحاً لليأس أو الرضوخ، وإنما هو في أساسه مسرح للاحتجاج والغضب والرفض. وفي هذا السياق أعتقد أن صورة البطل المتمرد (بروميثيوس) هي الصورة الأكثر ظهوراً، والأشد تأثيراً في دراما العبث من صورة البطل الضحية (سيزيف).

وهكذا فإن العبث لا ينبغي أن يسلمنا إلى اليأس، فالحياة قد تبدو بلا معنى، ومع ذلك فإنها يجب أن تعاش، والعقل لا يروي ظمأنا الجامح للمعرفة ولرغبتنا في امتلاك الحقيقة، لكن علينا ألا نرفضه لأننا لا نمتلك سواه. والحياة صائرة إلى الموت لا محالة، وبرغم ذلك فإن علينا ألا نخاف الموت لأنه اللحظة التي لن نعيشها أبداً كما قال أبيقور. وجهدنا الإنساني محاصر بالفشل، وإحباط الأماني، ومع ذلك فإننا ينبغي أن نؤمن بما نفعل، وأن نثق بأنفسنا، وأن نفتش بداخلنا وخارجنا عن شئ، أي شئ يحمل روعة المعنى وبهاء الحقيقة.

الهوامش

(1) Camus: The Myth of Sisyphus, p. 24.

(2) Camus: Rebel, p. 6.

(3) Ibid: p. 40.

(4)Hinchliffe: The Absurd p. 98.

الدراسة الثانية

البحث عن السعادة عند نيتشه

تمهيد

"إننى لست رجلاً، إننى ديناميت. وبكل هذا ليس فىّ شيء يوحى بأنن مؤسس ديانة ... إننى أول من يكتشف الحقيقة باستشعار الزيف كزيف ... إننى أتناقض بمثل ما لم يتناقض أحد من قبلى، ومع ذلك فإننى عكس الروح السابقة"(١).

بهذه الكلمات يصف نيتشه نفسه، ولعله كان صادقاً إلى حد البراءة. فقد جاء نيتشه كعاصفة على العصر، وصاعقة تدمر كل القيم والتقاليد السابقة. لهذا فقد كان موقفه الفلسفى فى كل القضايا التى عرض لها مخالفاً - تقريباً - لكل الفلاسفة السابقين. وقد نتفق أو نختلف مع رؤيته ، لكننا لا نملك فى نهاية الأمر أن نخفى إعجابنا بهذا المفكر الخلاق الذى أختار أن يكون مختلفاً فى كل شيء، وأن يسبح فى الاتجاه المضاد لكل التيارات .

وعلى الرغم من أن نيتشه يعترف بأنه "أول إنسان لا أخلاقى.."(٢). أنه مدمر للقيم جميعاً، إلا أننا لانستطيع أن نسارع ونصفه بالعدمية، لأن نيتشه فى حقيقة الأمر لايكتفى بالهدم والتدمير، وإنما يبشر بقيم جديدة ويدعو لأخلاقيات مغايرة. وبنفس المطرقة التى حاول بها أن يهدم أصنام: الأخلاق والفلسفة والدين يحاول أن يشيد هيكله الجديد. وهذا البحث هو محاولة لقراءة

نيتشه قراءة مغايرة من خلال رؤيته الخاصة عن السعادة. وربما نكون أكثر أخلاصاً لنيتشه لو بدأنا بموقف نيتشه الرافض للقيم المطلقة وللتفسير السلبى للسعادة عند شوبنهور، ثم نحاول بعد ذلك أن نستكشف ملامح وأبعاد التصور النيتشوى للسعادة.

الهوامش

(١) فريدريك نيتشه: هذا هو الإنسان، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مصر، ١٩٩٧، ص ١٢٦-١٢٧.

(٢) المرجع السابق ، ص ١٢٧- ١٢٨.

(١)

وهم الحقائق والقيم المطلقة

ليس لدى نيتشه أعداء أكثر من اللاهوتيين ودعاة الأخلاق، والفلاسفة المثاليين. وهو لايتردد أبداً فى أن يشن عليهم حرباً شعواء ويستخدم فى الهجوم عليهم أفظع وأبشع الكلمات والصفات.

وبداية ينظر نيتشه إلى المسيحية على أنها العدو الأكبر للحياة، والداعية إلى أخلاق العبيد، وإلى تأكيد مشاعر الخطيئة، وعقدة الإحساس بالذنب.

والمسيحية بالنسبة لنيتشه مثل البوذية ديانة عدمية، ديانة إنحطاط. لكن البوذية فى رأيه أكثر واقعية وإيجابية من المسيحية، من حيث أن البوذية تدعونا إلى الكفاح ضد المعاناة على حين أن المسيحية تدعو إلى الكفاح ضد الخطايا[١].

ويضعنا نيتشه أمام اختيار لامفر منه: فأما نفى الحياة أو نفى القيم، وأما تأكيد العالم الغيبى أو تأكيد العالم الأرضى، وأما إنكار الإله أو الإيمان بالإنسان. ولقد أختار نيتشه الطريق الثانى؛ ولذلك فهو يعتبر أن حرية الإله تتعارض مع حرية الإنسان، وأن خلاص العالم ينبغى أن يتأسس فى ظل غياب الإله. أو كما يقول فى كتابه "أفول الأوثان": "لقد كانت فكرة الإله حتى اليوم هى أعظم اعتراض .. إننا ننكر الإله، وفى إنكاره نحن ننكر مسئوليته: وبذلك فقط يمكن أن نخلص العالم"[٢]. ويذكر نيتشه فى كتابه "العلم المرح" أن أكبر حدث شهده التاريخ الإنسانى هو موت

الإله وهذا الحدث بالنسبة له هو البداية الحقيقية للحرية، ولإشراقة الفجر الجديد، وتحطيم كافة العقبات التى كانت تعوق أنطلاقة الإنسان الجديد، الإنسان الأعلى. يقول نيتشه: "يبدأ منذ الآن أكبر حدث حديث العهد فى بسط ظله على أوروبا إذاعلمنا أن" الإله قد مات " .. فى الواقع إننا نحن الفلاسفة، نحن "العقول الحرة" عند سماع خبر أن "الإله القديم قد مات" نحس وكأن أشعة فجر جديد قد لمستنا: يفيض قلبنا ، لهذا الخبر، بالشكران، بالدهشة، بالتوجس، بالانتظار ها هو ذا الأفق صافٍ من جديد، وإن لم يكن صافياً تماماً، ها هى ذى سفننا حرة فى استئناف سياقها، فى استئناف سباقها مهما كلفها الأمر، ها هى ذى كل جرأة المعرفة قد سُمِحَ بها، والبحر، بحرنا، ها هو ذا مفتوح من جديد، ربما لم يكن هناك أبداً" بحر مفتوح "بمثل هذا الشكل"[٣].

ويهيب بنا نيتشه ألا نستهين بواقعة موت الإله، وننظر إليها على أنها مجرد حادث تافه لاقيمة له، لأن موت الإله معناه الاغتيال العمد لفكرة الإله، وانهيار نظام المعايير والتقاليد القائم على التسليم بتلك الفكرة. وموت الإله معناه أيضاً نهاية وهم القيم المطلقة، ففى موت الإله موت لكل تجليات النزعة المطلقة[٤].

وليس الدافع وراء موقف نيتشه الإلحادى هو العجز عن إيجاد أدلة أو براهين على وجود الله، ولكن الجوهر الحقيقى لرسالة نيتشه الإلحادية هو البرهنة على أن الإنسان لم يعد بحاجة إلى إله، وأن فكرة الألوهية بمعناها المسيحى هى النقيض الحقيقى لكافة القيم التى تؤكد الحياة، وبالمثل فهى العقبة التى تقف أمام تحرر الجنس البشرى. ويصف نيتشه هذا الموقف بقوله:

إن ما يحدد موقفنا ليس هو أننا لانعثر على الإله فى التاريخ أو فى الطبيعة أو ما وراء الطبيعة. ولكن ما يحددنا هو أننا قد اكتشفنا أن ماكنا نبجله بوصفه إلهاً لم يعد شبيهاً بالإله، بل شيئاً جديراً بالشفقة pitiable، عبثياً، ضاراً. ولم يعد مجرد خطأ، بل جريمة ضد الحياة. أننا ننكر الإله من حيث هو إله" (٥).

غير أن موت الإله فى رأى نيتشه لم يستطع أن يجفف تماماً ينابيع الفكر الدينى، فمازالت ظلال الإله تخيم على العالم، ومازال الفكر الأوروبى يعيش على ذكرى الإله الميت. وفى هذا الإطار يصر نيتشه على أن هناك وشائج قربى واتصال بين اللاهوت والفلسفة المثالية، ولا يجد صعوبة تذكر فى أنْ يستبدل أحدهما بالآخر، فهو يصف المسيحية على أنها أفلاطونية العوام، ويصف هيجل بأنه مُنظر اللاهوت المسيحى(٦). كما أنه يعترف بأن الفلسفة الألمانية قد أفسدها الدم اللاهوتى، وأن القس البروتستانتى هو الجد أو الأصل الذى تنحدر منه تلك الفلسفة. والنجاح الذى أحرزه "كانط " فى مجال الفلسفة الأخلاقية يشبه النجاح الذى أحرزه مارتن لوثر فى مجال اللاهوت(٧).

إن العالم الحقيقى الأخلاقى بالنسبة للفيلسوف المثالى هو العالم الذى "يهرب من صراع الحواس، من الصيرورة، من التاريخ، من الوهم، ولأن التاريخ ليس إلا إيماناً بالحواس، وتصديقاً بالوهم ؛ لذلك فإن الإنسان عليه أن يكون مومياء حتى يصبح فيلسوفا!"(٨). إن ما تركه لنا معشر الفلاسفة منذ ألوف السنين لم يكن سوى أشباح أفكار، فلا شيء خرج من بين أيديهم حياً(٩).

إن الحياة الباردة، الواعية، الراكدة، الساكنة، المحرومة من

الغرائز، المناهضة للرغبات ليست إلا مرضاً، ولايمكن أن تكون أبداً طريقاً مفضياً إلى السعادة، لأن "السعادة والغريزة شيء واحد"(١٠).

ويصل نيتشه إلى نتائج مشابهة لتلك التى وصل إليها "فيورباخ"، من حيث تفسير الظاهرة الدينية تفسيراً سيكولوجياً ؛ ومن ثم فإن نيتشه يرى أن "الأخلاق والدين يسقطان كلية فى سيكولوجيا الأخطاء"(١١).

وعند نيتشه لافرق بين الداعية الأخلاقى والكاهن الدينى، فهما يتفقان فى الرؤية والمنهج والغاية. وكلاهما يستخدم وسائل لا أخلاقية من أجل أن يصبح كل إنسان رجلاً طيباً، حيواناً كريماً، معادى للغرائز، كاره للحياة، تحركه مشاعر الخطيئة، وتؤرقه عقدة الشعور بالذنب وتتحكم فيه نوازع أخلاقية تنتمى لعالم الوهم. من هنا يقرر نيتشه: "أن كل الوسائل التى جرى توظيفها لجعل الجنس البشرى أخلاقياً مازالت حتى الآن لا أخلاقية تماماً"(١٢).

إن هذه الأخلاقيات ليس لها سوى نتيجة واحدة عند نيتشه، أنها تعنى "سرقة الوجود من أعظم طابع له، وإخصاء البشرية وردها إلى المغولية"(١٣).

إن أخلاق الزهد عند نيتشه ما هى إلا تكريس لسيكولوجيا الإنسان المريض، وسعى نحو خلق كائن: مروض، منضبط، معتل، ممتثل، منتمى، مندمج، مقهور، مكبوت، قطيعى، مستسلم لكاهنه كما تستسلم الشاه لراعيها. بعبارة أخرى فإن الكاهن بالنسبة لجمهور المتدينيين يجسد دور المنقذ، راعى القطيع، المعالج، هدفه

دائماً السيطرة على المعذبين، وهذا هو الدور التاريخى المعد له سلفاً. والكاهن بدوره ينبغى أن يكون مريضاً حتى يستطيع أن يكون قريباً من مرضاه ، وحتى تكون لديه المقدرة على استيعابهم والتواصل معهم(١٤).

"إن فى كل دعاة الأخلاق، كما فى كل اللاهوتيين، وقاحة مشتركة: أنهم يتوخون إقناع الناس أنهم فى أشد المرض وأنه لا غنى لهم عن علاج أخير، صارم وجذرى"(١٥).

ونيتشه إذ يؤكد غياب المرجعية، وأفول الآلهة، ونهاية اليقين وتهافت التعاليم الأخلاقية، والتفسخ الشامل لعالم القيم، إلا أنه يحاول أن يخلق من تلك الحالة مبرراً وسبباً ضرورياً للتمرد الفردى ولاغتصاب عرش الإله، أو كما يقول: "إذا كان هناك أى آلهة، فكيف اتحمل ألا أكون واحداً منهم! ومن ثم فإنه لايوجد أية آلهة"(١٦).

وهنا يثار السؤال هل نيتشه عدمياً؟ الإجابة يمكن أن تكون كالتالى: بالمعنى الذى يشخص به نيتشه حالة انحطاط القيم، وتفسخ الأسس الأخلاقية، وبالمعنى الذى ينكر معه أي أوامر أو غايات أخلاقية، وبالمعنى الذى يهدف به إلى تخليص الحرية من أى سلطات، خاصة سلطة القيم الغيبية، وبالمعنى الذى يرفض معه المبادئ والقواعد الأخلاقية لصالح الفردى أو الذاتى، فإنه يعد عدمياً.

ولكن بالمعني الذي يؤكد به نيتشه القيم التي تعزز إرادة الحياة وتقدس السعادة الإنسانية، وبالمعني الذي يهاجم به القيم الدينية والأخلاقية ويصفها بالعدمية واللا أخلاقية لكونها ضد الحياة

وضد الإنسان؛ فإن نيتشه ليس عدمياً[١٧].

وإذا أردنا أن نضع أخلاقيات نيتشه فى مكانها الصحيح فإننا يمكن أن نزعم أن هدف نيتشه هو : الوصول إلى نقطة الصفر فى القيم الأخلاقية، وتحرير الإنسان من الأوهام القديمة: الغايات الأخلاقية، المطلقات، الأوثان، استبداد العقل، الغيبيات .. إلخ. ومع ذلك فليس من الصواب الظن فإن نيتشه يتجمد عند مرحلة الشك، أو يكتفى بالجانب النافى، أعنى هدمه للمقدسات. إن نيتشه بعد أن ينهى مهمته يتقدم خطوات أخرى ليقدم رؤيته الجديدة، وليرسم لنا صورة المستقبل، لأن نيتشه ليس فيلسوفاً تقليدياً، ولذلك فهو لايطرح أفكاره بطريقة نسقية ولايتحدث إلينا بلهجة الفيلسوف، ولكن بوصفه صاحب بشارة أو نبى. ولقد كان "جيمس كولينز" على حق عندما ذهب إلى أن نيتشه يجمع فى شخصيته بين الشاك والناقد ورجل التجارب، أو كما يقول: "فهو شاك يشمل شكه التقاليد ومطلقات الماضى جميعاً .. ومع ذلك فإنه لن يكون مشلولاً نتيجة لعدم الحسم الذى يتصف به الشكاك الكامل، بل سيكون أخلاقياً ناقداً، يستخدم منهجاً محدداً ومعياراً للقيم. وفضلاً عن هذا كله، سيجرى فيلسوف المستقبل تجارب عقلية وأخلاقية تتمشى مع اعتقاده فى السيولة التامة للأشياء جميعاً"[١٨].

(1)Friedrich Nietzsche : The Anti-Christ, P, 129 (in) F. Nietzsche : Twilight of the Idols and the Anti-Christ, Trans by R.J. Hollingdalsbenguin Books, 1982.

(2) F. Nietzsche : Twilight of The ldols, P. 54.

(٣) فريدريك نيتشه: العلم المرح، ترجمة وتقديم حسان بورقية، محمد الناجى، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٣، ص ٢٠٤-٢٠٥.

(٤) جيمس كولينز: الله في الفلسفة الحديثة ، ترجمة فؤاد كامل، مكتبة غريب، القاهرة ، ٣٧٩١ ، ص ٩٦٣ ، ٨٦٣.

(٥) Nietzsche : Th Anti - Christ, PP. ١٦٣-١٦٢.

(٦) كولينز : المرجع المذكور، ص ١٧٢.

(7)Nietzsche : The Anti-Christ, p. 121.

(8) Nietzsche : The Twilight of the Idols, P. 35.

(9) Ibid : Loc. Cit.

(10) Ibid : P. 34.

(11) Ibid : P. 52.

(12) Ibid : P. 59.

(١٣) نيتشه: هذا هو الإنسان، ص٠٣١.

(14) F. Nietzsche : The Genealogy of Morals, P. 262 (in) : F. Nietzsche :The Birth of Tragedy and The Genealogy of Morals, Trans by Francis Golffing, Doubleday Anchor Books, New York, 1956.

(١٥) نيتشه : العلم المرح ، ص ٨٨١.

(16) William Hubben : Dostoevsky, Kierkegaard, Nietzsche and Kafka Four Prophets of Our Destiny, Collier Books, New York, 1962, P.113.

(17) Robert C. Solomon : From Hegel to Existentialism Oxford University Press, New York, Oxford, 1989, P. 92.

(١٨) جيمس كولينز، المرجع المذكور، ص ص ٣٦٣-٤٦٣.

(٢)

التمرد على المفهوم السلبي
عند شوبنهور

لا يمكن لأى باحث أن يتناول مفهوم السعادة عند نيتشه دون أن يبدأ من شوبنهور، الذى يعد نقطة انطلاق بدأ منها نيتشه إبداعاته الفلسفية. وهذا هو ما يشير إليه د. عبدالرحمن بدوى بقوله: "وكان لشوبنهور أعظم التأثير فى حياة نيتشه. فقد ظل واقعاً تحت تأثير هذه الشخصية لحين من الزمان طويل، يكون فترة هامة من تاريخ تطوره الروحى. فعنده وجد نيتشه أحسن من تغنى بالتشاؤم، وأبرع من وصف آلام الحياة، وأعمق من نفذ إلى جوهرها، ووضع يده على مفتاحها: ألا وهو إرادة الحياة"(١).

وتعود أهمية شوبنهور بالنسبة لنيتشه فى أنه أبرع من اكتشف بطريقة وجودية سر هذه الحياة، ورأى أن هذا العالم تحكمه الفوضى واللاجدوى والعبث، وأن جهود الإنسان مآلها جميعاً إلى العدم، وأن وجود الإنسان بحد ذاته هو الخطيئة الكبرى التى نكفر عنها ليل نهار. وبرغم أن شوبنهور هو أمير التشاؤم الذى لاينازعه أى فيلسوف آخر، إلا أنه مع ذلك كان معذباً بالبحث عن السعادة مثل تلميذه نيتشه وكانت تؤرقه قضية المعنى: معنى هذا الوجود، معنى الحياة، معنى المتعة، معنى السعادة. ولقد جاءت معظم آراء شوبنهور فى هذا الشأن سلبية، ولهذا كان على نيتشه أن يقدم روية مغايرة، ومن ثم فقد تجاوز شوبنهور، بل وحاول أن ينفيه (بالمعنى الجدلى) لكن مع ذلك مازالت هناك مساحات شاسعة من التشابه والالتقاء فيما بينهما. وتأثير شوبنهور على

نيتشه يشبه فى اعتقادى تأثير فيورباخ على ماركس. وعلى هذا فإن تناول مفهوم السعادة عند شوبنهور سيكون بمثابة مقدمة ضرورية للدخول إلى مفهوم السعادة لدى نيتشه.

وبداية فإن مفهوم السعادة عند شوبنهور يرتبط بمقولة "إرادة الحياة"، المقولة التى تمثل النواة التى ينسج حولها شوبنهور مجمل تأملاته الفلسفية، وإرادة الحياة هى مبدأ هذا الوجود، وهى الجوهر المحايث للإنسان وللطبيعة، أنها بمثابة "الشيء فى ذاته". هذه الإرادة هى القوة المحركة لكل الكائنات الحية، وهى الطاقة التى تخلق فى الإنسان رغبات متجددة باستمرار. هذه الإرادة هى كل شيء فى الوجود، ليس خارجها شيء، وهى قوة عمياء بلا هدف وبلا غاية[٢].

وتتجلى إرادة الحياة على أعلى مستوى فى الجسم الإنسانى، فالجسم هو التحقق الموضوعى لها. وكل فاعليات الإرادة هدفها النهائى إرضاء رغبات وغرائز البدن والحفاظ على بقاءه وسعادته وتعبر إرادة الحياة عن نفسها بصورة فائقة فى الغريزة الجنسية[٣]. تلك الغريزة تبدو فى نظر شوبنهور على أنها مصدر شقاء الإنسان، وسر عذابه الدائم. لأن كل رغبة مصدرها الحاجة والإحساس بالنقص، وبالتالى المعاناة. وإشباع الرغبة ما هو إلا نهاية مؤقتة لها. ومع كل رغبة يتم إشباعها تظل هناك عشرات الرغبات دون إشباع. ولأن رغبات وحاجات الإنسان بلا نهاية، لذلك يظل أمر إشباعها أو إروائها أمراً مستحيلاً. فضلاً عن أن إشباع الرغبات لايؤدى إلى بلوغ السعادة، يستوى أمام ذلك الهروب من الألم، أو البحث عن المتعة فالكل فى النهاية يعيدنا المرة تلو الأخرى إلى وحش الخواء، وإلى الصيرورة الأبدية

للمعاناة[٤]. بعبارة أخرى فإن الاستجابة لنداء الإرادة، وإرواء الرغبات الحسية لايحقق متعة حقيقية، وإنما يعنى غياباً للألم. أما السعادة الناتجة عن تلك المتع الحسية فهى سعادة عابرة، زائلة، يعقبها دائماً إحساس بالألم، وتكرارها يبعث على الملل أو السأم، والملل عند شوبنهور هو شعور بالخواء؛ ولهذا فإن السعادة التى يخلقها الإشباع الحسى تظل فى نطاق دائرة الحنين. أو كما يقول شوبنهور: "المتعة الحسية فى ذاتها لاتعنى شيئاً سوى السعى والحنين إلى لحظة تفشل دائماً فى بلوغ هدفها"[٥].

ويصل شوبنهور فى حديثه عن السعادة إلى نتيجة تقلب جميع المفاهيم الأخلاقية، وهى: أن المتعة هى الشيء السلبى، وأن الألم أو العذاب هو القيمة الإيجابية فى هذا العالم "كل المتع الحسية سلبية فى تأثيرها، وبالمثل فإن السعادة التى تتكون من المتع هى مجرد وهم، وعلى العكس فإن الألم إيجابى إلى أقصى حد"[٦].

وهكذا فإن إرادة الحياة عند شوبنهور هى مصدر الألم وعلة المعاناة وأصل العذاب الإنساني، وكل ما يستطيعه معظم الناس هو أنهم يهربون من تلك المعاناة بوسائل شتى، أنهم يفتشون عن وهم يسمى السعادة، وهم فى الحقيقة لايجدون السعادة ولكن فقط يجنبون أنفسهم وطأة المعاناة![٧].

وبرغم أن شوبنهور يقر بأننا محكوم علينا بالتعاسة والشقاء، إلا أن هذا اليقين لم ينته به إلى اليأس، إذ أنه يقول بإمكانية الخلاص، والخلاص عند شوبنهور يتلخص فى عبارة واحدة هى: التحرر من الإرادة. فإذا كانت الإرادة هى جذر المعناة البشرية، فإن الخلاص من المعاناة سيكون عبر الانعتاق من أسر تلك الإرادة.

هذا الانعتاق ليس له سوى سبيلين كلاهما مرتبط بالآخر، الأول هو الزهد، والثانى هو الفن (خاصة الموسيقى).

فمن خلال الزهد يستطيع الإنسان أن يقهر عبودية الجسد، وينتصر على الإرادة مصدر الضعف البشرى، ويحقق نفسه كذات عارفة، كإنسان حر تماماً، لا شيء يفكر صفو حياته بعد أن مزق كل الروابط التى تصله بذلك العالم التعيس، عالم الإرادة[٨].

ويستمد شوبنهور مثاله الزهدى من خليط أو مزيج من تعاليم البوذية والمسيحية، لكنها مسيحية مصفاة ومنقاة من كل شوائب اللاهوت والعقيدة، مسيحية بلا إله. وفى هذا السياق يرى شوبنهور إن التعاليم التى جاءت بها المسيحية، تتفق مع الكثير من التعاليم الهندية، خاصة تعاليم "الفيدانتا" Vedanta. ففى كليهما نجد أخلاقيات مثل: المحبة، الخير، التسامح، الصبر، العفة، الزهد، القدرة على تحمل الألم، التحرر من قيود الجسد والغرائز، التعذيب الاختيارى الذى يصل إلى حد الموت جوعاً، العزلة، ممارسة التأمل الصامت، قهر الإرادة .. إلخ[٩]. وبعد أن يصل الإنسان إلى مرحلة الزهد والتصوف، وبعد أن يبلغ أعلى درجات الفضيلة حيث ينهار حجاب "المايا"، ذلك الحجاب الذى يخفى عن أعيننا الحقيقة، هنا تودع الإرادة الحياة، وتقف مرتجعة أمام كل ألوان المتع الحسية التى كانت تغريها ذات يوم بتأكيد الحياة[١٠]. "إن الإنسان الآن يبلغ بصورة اختيارية حالة من الإنكار، والتخلى، واللامبالاة الحقيقية، والنفى التام للإرادة"[١١].

أما السبيل الثانى لتحرر من عبودية الإرادة، فهو الفن، ولأن شوبنهور قد فهم الفن بطريقة "كانتية"، لذلك فهو يرى أن الفن

بطبيعته منزه عن الأغراض والغايات، ويقوم مثل الزهد على مبدأ التخلى أو العزوف عن كل الرغبات، ولهذا فهو يمثل طريقاً للخلاص من المعاناة، وسبيلاً للإفلات من قبضة الإرادة. والموسيقى على نحو خاص لديها المقدرة على الوفاء بهذا الهدف أكثر من أى فن آخر، فالموسيقى هى الفن الذى يعبر عن العالم المثالى، عن الشيء فى ذاته، وليس عن ظلال الأشياء. أو كما يقول شوبنهور مستوحياً أفلاطون:

"الموسيقى على هذا النحو لا تشبه بأى معنى الفنون الأخرى.. وهذا ما يجعلها أكثر قوة وتأثيراً من غيرها من الفنون، لأن الفنون الأخرى تحدثنا عن ظلال الأشياء، أما الموسيقى فهى تحدثنا عن الشيء فى ذاته"(١٢). ومع ذلك فإن شوبنهور يبدو متشككاً إزاء قدرة الفن على إسعاد الإنسان، ومن ثم فهو يرى أن السعادة التى نجنيها من الفن سعادة عابرة، أنها تنحصر فى لحظة الفعل الإبداعى، إنها مجرد إيقاف مؤقت لصيرورة العذاب. ولذلك فإن الهدف النهائى للخلاص المنشود يظل أمراً بعيد المنال(١٣). من هنا فإن السعادة الحقيقية كما ينشدها شوبنهور لن تزدهر، ولن تدوم إلا من خلال الزهد، أو التحرر التام من نير إرادة الحياة. أو كما يقول بشكل حاسم: "إن الخلاص الحقيقى والتحرر الكامل من الحياة والمعاناة، لا يمكن حتى تخيله بدون الإنكار الكامل للإرادة"(١٤).

تأكيد إرادة الحياة فى مقابل إرادة الموت:

برغم أن شوبنهور يمثل أهم المصادر التى شكلت فكر نيتشه الأخلاقى، إلا أن نيتشه لم يستسلم تماماً لسحر شوبنهور على نحو

ما فعل "فاجنر" بل سرعان ما تجاوزه، إن لم يكن قد إنقلب عليه، وتحول عنه إلى الاتجاه المضاد.

فنزعة التشاؤم التى أحبطت كل محاولات شوبنهور فى البحث عن السعادة وجعلته يرفض الحياة، هذه النزعة تتحول عند نيتشه إلى نوع من الفرح الطفولى وإلى رغبة مجنونة فى الإيمان بكل ما ينتمى للحياة. أما الوجود الذى بدا فى نظر شوبنهور وجوداً تحاصره عقدة الإحساس بالذنب، وتطارده مشاعر الخطيئة بدا بالنسبة لنيتشه وجوداً، بريئاً بلا خطايا أو ذنوب. أما إحساس شوبنهور المأساوى بالحياة، وتأكيده الدائم على البعد الإيجابى للألم وإرادة العدم، هذا الإحساس يحل محله شعور بنشوة الحياة، وإيمان لا محدود بالإنسان.

ويصف نيتشه إرادة الحياة التى تحولت بفعل النزعة الزاهدة إلى إرادة للموت بقوله:

"إننا لانستطيع أن نخفى عن أنفسنا المعنى الدقيق لتلك الإرادة التى تستهلم المثال الزهدى، أنها تعنى كراهية كل ما هو إنسانى، وكل ما هو حيوانى، وكل ما هو مادة جامدة، أنها النفور من الحواس، بل وحتى من العقل، أنها التخوف من الجمال ومن السعادة، إنها الحنين إلى الفرار من الصور - أو الانطباعات الحسية - من التغير ومن التحول، من الموت، ومن الحنين نفسه، ودعنا نواجه هذا الموقف بشجاعة، أنها تعنى إرادة العدم، الانسحاب من الحياة، والتمرد على الشروط الأساسية لها. ومع هذا، وبالرغم من كل شيء فهى إرادة وتظل إرادة"[١٥].

(١) د . عبدالرحمن بدوي : نيتشه، وكالة المطبوعات، الكويت، الطبعة الخامسة، ١٩٧٥ ، ص ١١.

(2) Arthur Schopenhauer: World as Will and Idea Translated by R. B. Haldane, M.A. and J. Kemp, M.A. Vol, 1., Routledge and Kegan Paul . London, Eighth Edition, PP. 148-149.

(3) Ibid: P. 425.

(4) Ibid: PP 253-254.

(5) A. Schopenhauer: Studies in Pessimism, P. 22. (in) A.. Schopenhauer : Essays From the Parerga and Paralipomena, Translated by T. Bailey Saunders, M. A, George. Allen and Unwin Ltd, Ruskin House, London 1951.

(6) A. Schopenhauer : On Human Nature, Translated by Thomas Bailey Saunders,M.A. George Allen and Unwin Ltd, Ruskin House, London, 1926 , PP. 11-12.

(7) Schopenhauer : World As Will and Idea, V.1, P. 418.

(8) Ibid : PP . 504-505.

(9) Ibid : PP. 501-503.

(10) Ibid : PP. 489-490.

(11) Ibid : P. 490.

(12) Ibid : P. 333.

(13) Ibid : p. 413.

(14) Ibid : P. 513.

(15) Nietzsche : The Genealogy of Morals P. 299.

(٣)

عالم بريء وبلا خطايا

ينطلق نيتشه فى تشخيصه للأزمة الإنسانية من قضيته أن الحياة عبث وأنها بلاجدوى، وتفتقد التبرير، ومن ثم فإن السؤال الفلسفى الأرقى والأهم هو: هل يوجد معنى للوجود الإنسانى؟[1]. أن هذا السؤال يبدو من وجهة نظر نيتشه بلا إجابة، وهو سر معاناة ومأساة الإنسان فى كل العصور، وإلى هذا المعنى يشير نيتشه بقوله: " .. لا يمتلك الإنسان، أو الحيوان البشرى أى معنى على هذه الأرض. فوجوده بلا هدف"[2]. ولذلك فإن السؤال الذى يؤرقه هو: لماذا يوجد، وما هو مبرر وجوده؟

من وجهة نيتشه لاتوجد أى إجابة محددة، "لأن الإنسان لم يختر لا وجوده، ولا وجود العالم، فوراء كل مصير إنسانى عظيم تتردد تلك اللازمة: العبث واللاجدوى. فالإنسان يعرف أن هناك شيء ما ينقصه، وأن خواءاً هائلاً يحاصره. أنه لايعرف كيف يبرر، أو يفسر، أو يؤكد نفسه، إن إيجاد معنى للحياة تظل مشكلة بلا حل وتجعله يعانى. أنه يعانى أيضاً لاعتبارات أخرى، لكونه حيواناً عليلاً. ومع ذلك فإن مشكلته ليست فى المعاناة بحد ذاتها، ولكن فى عجزه عن إيجاد إجابة للسؤال: ما هو سر بلاؤه؟"[3].

وعلى هذا النحو فإن الأزمة الإنسانية للإنسان كما يحددها نيتشه تنحصر فى مشكلة إيجاد معنى: للوجود، للمعاناة، للعذاب، للحياة نفسها. وقد حاول الإنسان عبر تاريخه الطويل أن يجد تبريرا وتفسيراً لمعاناته، ولكن معظم هذه الحلول قد جاءت للأسف

مشوهة ومنحرفة من وجهة نظر نيتشه لأنها كانت تقوم على آلية الهروب من الألم عبر الزهد فى الحياة . ولهذه الحلول فى رأى نيتشه قصة طويلة لها جذورها الإغريقية والمسيحية. فقد جرى استخدام الألم كوسيلة للبرهنة على ظلم الوجود، وأيضاً كوسيلة لاكتشاف تبرير أخلاقى وإلهى له. ومن ثم فقد كانت هناك حاجة لاتهام الحياة وتجريمها من أجل افتدائها، وأفتدائها من أجل تبريرها(٤). ولقد كان الإغريق يفهمون الوجود نفسه ويفسرونه على أنه مذنب أو مجرم، لكنهم وجدوا حلا طريفاً لمشكلة الخطيئة ولأصل الشر فى العالم، إذ أحالوا المسألة برمتها إلى الآلهة، فصار الآلهة هم المسئولون عن خطايا البشر، فإذا ارتكب اليونانى النبيل خطيئة من الخطايا أو ذنباً من الذنوب، فإنه يفسره على أنه خطأ الآلهة، أو بالأحرى على أنه خداع أو تضليل الآلهة للبشر. وبهذه الطريقة لايصبح دور الآلهة هو إنزال العقاب بالبشر، وإنما يصبح بصورة أكثر نبلاً دوراً أخلاقياً: أى أنهم المسئولون عن الخطيئة، وأنهم مصدر الشر فى هذا العالم(٥).

أما المسيحية والتى يدينها نيتشه أشد إدانه فتفسر وجود الألم فى الحياة على النحو التالى: أن الحياة غير عادلة، بل أنها ظالمة فى جوهرها، وأنها تدفع بالألم ثمن ظلم جوهرى. أنها مذنبة بما أنها تتألم ؛ ومن ثم فأنه يجب تبريرها أو افتداؤها أو إنقاذها، إنقاذها من خلال هذا الألم نفسه الذى كان منذ وقت قليل وسيلة اتهامها وإدانتها. الحياة تتألم لأنها مذنبة، وتتألم لأن الألم هو خلاصها: يشكل هذان الوجهان آليات: "الإحساس بالذنب"، "استبطان الألم"، أو ما يسميه نيتشه بالعدمية المسيحية، بوصفها الطريقة التى تنفى بها المسيحية الحياة(٦).

وجدير بالذكر أن نيتشه يذهب إلى أن المسيح نفسه لم يكن يعلق أهمية كبيرة على مسألة الخطيئة الأصلية، لكن المسيحية التاريخية هى التى جعلت من الطبيعة المصدر الوحيد للخطيئة(٧).

إن مشاعر الخطيئة، وما يرتبط بها من دعوة إلى الزهد والعزوف عن الحياة تعبر - فى رأى نيتشه - عن كراهية عميقة لا مثيل لها تجاه الحياة، وإرادة تريد أن تدمر الحياة نفسها، أو كما يقول نيتشه: "إن المسيحية كانت أساساً ... الغثيان والاشمئزاز من الحياة وتتقنع وتختفى وراء الاعتقاد بوجود حياة أخرى وأفضل. إن كراهية العالم وإدانة العواطف، والخوف من الجمال والحساسية مما هو وراء، اخترعت كلها للتنديد بهذا العالم، وهنا يكمن حنين العدم، للنهاية، للراحة ..."(٨).

وينتهى نيتشه من نقده للمسيحية إلى أن المسيحية ليست "أبوللونية" ولا "ديونيسية"(٩). فهى تتنكر لكل القيم الجمالية، وهى القيم الوحيدة التى يعترف بها نيتشه كمبرر وحيد لهذا العالم الذى يفتقد لكل تبرير!!

وبرغم اعتراف نيتشه بأن الألم يدخل فى بنية الوجود، إلا أنه لايستسلم لهذه الحقيقة المرعبة، ولهذا المصير المأساوى. لذلك يرفض نيتشه التصور المسيحى للوجود بوصفه خطيئة ويقدم لنا فى المقابل تصوره الخاص للوجود بوصفه وجوداً برئياً وبلا خطيئة، وجوداً علينا أن نتقبله ببراءة تناسب طبيعته، إذ ينبغى أن نكون أطفالاً فى تقبلنا لهذا العالم. ويوضح "البيركامى" هذا التصور النيتشوى للعالم بقوله: "إن الإنسان يجب أن يتقبل مالا يُقبل، وأن يبلغ مالا يمكن بلوغه. ومن اللحظة التى يعترف فيها

نيتشه بأن العالم لايستهدف أى غاية محددة يقترح الاعتراف ببراءته. أنه يقرر أن العالم لايقبل حكماً طالما أنه لايقصد أى غاية. وبناء على ذلك فإن علينا أن نستبدل بالأحكام القائمة على القيمة التسليم المطلق بالعالم والإخلاص العميق له. وهكذا يتحول اليأس التام إلى الفرح اللانهائى، والعبودية العمياء إلى الحرية اللامحدودة. أننا كى نصبح أحراراً فإن علينا أن نتخلى على وجه الدقة عن أية أهداف. إن براءة الأشياء التى لاتكف عن التغير، تمثل أقصى حالات التحرر، طالما أننا نقبلها كما هى"[١٠].

إن العالم فى نظر نيتشه لايبدو خيراً ولاشريراً، ولايبدو أنه الأفضل أو الأسوأ، فمفاهيم الخير والشر لا معنى لها إلا بالنسبة للإنسان، ولهذا فإن علينا أن نحيا مع الناس ومع الطبيعة ومع أنفسنا دون مدح أو ذم، دون عزاء. وليصنع كل منا نفسه بحرية وتلقائية تامة[١١]. ويؤكد نيتشه هذا المعنى مقتبساً بعضاً من كلمات فاجنر، فيقول: "كن رجلا ولا تتبعنى لاتتبع أحدا غيرك أنت! أنت نفسك!". ".. أن أى امرئ يريد أن يكون حرا لابد له أن يصير كذلك بنفسه، وأن الحرية لم تهبط على أحد من السماء كهبة معجزة"[١٢].

بعبارة أخرى أن البراءة التى يوجد عليها هذا العالم هى شكل من أشكال اللامعيارية، أو المجانية، هذه اللامعيارية هى شرط أو معيار حرية الإنسان المطلقة. فإذا كان العالم بلا قيمة فإن الإنسان هو وحده الذى يمنح هذا العالم قيمته ومعناه، وإذا كان الوجود بلا تبرير، فإن الإنسان هو الكائن الوحيد القادر على أن يمنحه تبريراً. يقول نيتشه: "إن كل ما له بعض القيمة في العالم الحالي لا يملكها في ذاته، لايملكها من طبيعته فالطبيعة دائماً بدون قيمة

بل تلقى شيئاً من القيمة يوماً كمنحة، ونحن هم من كنا المانحين! نحن هم الذين خلقنا العالم الذى يهم الإنسان!"(١٣).

ومع ذلك فإن نيتشه يحذرنا من السقوط فى شراك القيم المطلقة، فكل القيم التى يخلقها الإنسان نسبية تماماً. أما القيم المطلقة فهى لا أخلاقية عند نيتشه لأنها تتنكر للحياة، وتنفى السعادة، وهى نوع من الوهم الذى خلقه غباء الإنسان، لأنها بمعنى "فيورباخى" تصورات إنسانية مستلبة، أو أن شئنا هى نوع من الأوثان السيكولوجية.

وبراءة الوجود عند نيتشه تقتضى رفض كل التصورات والمعتقدات التى تبشر بعالم آخر أو حياة أخرى، فنيتشه من أشد الفلاسفة أخلاصاً ووفاءاً لهذه الأرض، فهى المكان الوحيد الذى يمكن للإنسان أن يجد فيه خلاصه(١٤). ويؤكد نيتشه هذه الفكرة فى العديد من مؤلفاته، خاصة فى كتابه "هكذا تكلم زرادشت" حيث يصرخ نيتشه فى البشر قائلاً:

"إننى أنا شدكم أيها الرفاق: كونوا مخلصين للأرض. آمنوا بها وليس بهؤلاء الذين يحدثونكم عن آمال تتجاوزها، أنهم سواء كانوا يعرفون أو لا يعرفون يدسون لكم السم"(١٥).

إن قبول المرء لهذا العالم، لديونيسيوس. للمعاناة، أقصى أشكال المعاناة، للمتناقضات، يعنى بتلقائية أن نكون قادرين على امتلاك هذا العالم، أن تصبح هذه الأرض ملك لنا، ولنسلم بهذا اليقين: "إن العالم الحزين المعذب هو وحده العالم الحقيقى"(١٦).

الهوامش

(١) جيل دولوز: نيتشه والفلسفة، ترجمة أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، الطبعة الأولي،١٩٩٣، ص ٢٧.

(2) F. Nietzsche : The Genealogy of Morals, P. 298.

(3) Ibid : Loc - Cit.

(٤) دولوز : المرجع المذكور، ص ٢٧.

(5) Nietzsche : The Genealogy of Morals , P 228.

(٦) دولوز : المرجع المذكور، ص ص ٢١-٢٢.

(7) Albert Camus : The Rebel, An Essay on Man and Revolt, Vintage Books, New York, 1956 , p. 69..

(٨) نيتشه : هذا هو الإنسان، ص ١٤٥.

(٩) المرجع السابق : ص ٦٨.

(10) A. Cumus : Op. Cit., P. 72.

(١١) فريدريك نيتشه : إنسان مفرط في إنسانيته، كتاب العقول الحرة، الجزء الأول، ترجمة محمد الناجي، أفريقيا الشرق - المغرب،

١٩٩٨ ، ص ٣٤ ، ٣٧.

(١٢) نيتشه : العلم المرح ، ص ص ١١٣- ١١٤.

(١٣) المرجع السابق : ص ١٧٩.

(14) A. Camus : Op. Cit. P. 72.

(15) F. Nietzsche : Thus Spake Zarathustra, Translated By A. Tille and Revised by M.M. Bozman, London : J. M. Dent & Sons Ltd, 1941, P.6.

(ملحوظة) :

توجد عدة ترجمات لكتاب نيتشه: "هكذا تكلم زرادشت" ، والترجمة التي أعتمدنا عليها هنا تستخدم في العنوان كلمة "Spake" علي حين يستخدم والتركاوفمان في ترجمته كلمة Spoke (الباحث).

(16) A. Camus : Op.Cit. P. 74

(٤)

جدل الألم والمتعة

يمثل تحليل نيتشه لعلاقة الألم بالمتعة مجالاً من أهم مجالات التحليلات الفلسفية - السيكولوجية. وفى هذا الجانب بالذات يمكن لنا أن نعثر على نيتشه المحلل النفسى صاحب الاستبصارات السيكولوجية العميقة والكاشفة. ونيتشه نفسه كان يفاخر بأنه سيكولوجى إلى جانب كونه فيلسوفاً[(١)].

وفى تحليله للعلاقة الوثيقة بين الألم والمتعة يستخدم نيتشه طريقة هيجل الجدلية فيبين كيف يمكن أن يتحول الألم إلى متعة أو المتعة إلى ألم. وفى هذه التحليلات وغيرها يبدو نيتشه محللاً نفسياً من الطراز الأول، فهو يسبق زعيم التحليل النفسى "فرويد"، خاصة فى تحليله لإزدواجية وتناقضية المشاعر الإنسانية. وهذه مسألة تتطلب فى رأينا بحثاً مستقلاً لأهميتها فى مجال تاريخ الأفكار، وعلاقة الفلسفة بالتحليل النفسى.

عموماً يرى نيتشه أن هناك حقيقة تاريخية قديمة تؤكد ارتباط العذاب بالسعادة، والمعاناة بالبهجة، والألم بالمتعة، "فمشاهدة العذاب تمنحنا السعادة، ولكن إنزال الألم بالآخرين يمنحنا سعادة أعظم .. لايوجد أى متعة بدون قسوة، فكما يشهد جوهر التاريخ الإنسانى أن للعقاب مظاهره الإمتاعية"[(٢)].

ويذكر نيتشه أن صور التلذذ بممارسة القسوة، أو الفرجة على مشاهدة الألم والعذاب قد اتخذت صوراً عديدة ومظاهر مختلفة:

فطقوس العبادات القديمة كانت تتضمن العديد من المظاهر الاحتفالية العميقة مثل: قتل الملك، التضحية بالولد البكر، التضحية بالدم، عمليات بتر الأعضاء الجنسية أو أجزاء منها كما يحدث فى عمليات الختان[٣]. كذلك كان للعقاب بصوره المتنوعة: كالرجم والسحل والحرق والسجن والنفى طابعه الاحتفالى والامتاعى أيضاً. فالحكم على الآخرين بالعقاب، وإنزال الأذى بهم يمثل لذة قصوى للقائمين على تشريعه وتنفيذه[٤]. كما أن الشخص الذى لحق به العقاب أو الألم يشعر هو الآخر بلذة مضاده. أنها لذة من يشعر أنه قد قام بتسديد ديونه!![٥].

ولايتردد نيتشه فى تعرية الحقائق بكل قسوة، لذلك فهو يرى أن مجمل منظومة الأفكار الأخلاقية واللاهوتية تنتمى فى نهاية الأمر "إلى هذا النسق من البشاعة". فكل التصورات الأخلاقية قد "وجدت جذورها فى تلك الغريزة التى اكتشفت فى الألم أكبر عون لفن تقوية الذاكرة"[٦].

ويذكر نيتشه أيضاً أن اليونانيين لم يجدوا وسيلة لإسعاد آلهتهم أفضل من التلذذ بعذابات وهموم البشر، وإلا فبأى معنى يمكن أن نفهم موقف آلهة هوميروس من فظائع حرب طروادة، ومن غيرها من الكوارث والفظائع المأسوية؟[٧].

"بلاشك أن تلك الكوارث كان الهدف منها إمتاع الآلهة. ولما كان الشعراء من هذا الجانب أكثر ألوهية من البشر، لذلك فقد كانت مصدر متعة لهم أيضاً"[٨].

ويسلم نيتشه بأن المتعة التى يجدها الإنسان فى الألم والقسوة لم تختف من حياتنا التى تبدو ظاهرياً أكثر تحضراً من حياة البدائيين

بل اتخذت صوراً جديدة، وتسميات مغايرة مثل: "التقمص الوجدانى التراجيدى" ، "والحنين إلى الصليب"(٩).

وبرغم ارتباط المتعة بالألم، إلا أن الناس عادة ما يتمردون على الألم ويهربون منه، والسبب فى ذلك "ايعود إلى الألم ذاته، ولكن لافتقاد الألم لأى معنى. هذا الافتقار للمعنى لم يكن قائماً لا بالنسبة للمسيحى الذى أدخل على الألم آلية متكاملة تتصل بسر الخلاص، ولا الإنسان البدائى البسيط الذى كان يفسر كل ألم من موقع المشاهد أو المشارك فيه"(١٠).

ويقارن نيتشه بين ألم ديونيسيوس، وألم المسيح، ويرى أن الأول يمثل الحياة التى تتقبل الألم وتثبته، أما الثانى فهو الألم الذى يضع الحياة موضع اتهام وإدانة، ويشهد ضدها، ويجعل من الحياة شيئاً يتطلب التبرير(١١).

إن ديونيسيوس هو الإله الذى لاتحتاج الحياة بالنسبة له إلى تبرير، والأكثر من ذلك هى حياة عادلة من حيث الجوهر، وتحمل بداخلها مبررات وجودها، وهى لاتحل الألم من خلال استبطانه - على طريقة المسيحية - وإنما تثبته فى خارجيته(١٢).

وانطلاقاً من التعارض بين ألم ديونيسيوس وألم يسوع يميز نيتشه بين نوعين من المعذبين: المعذبون الذين يعانون من فيض الحيوية والإحساس المفعم بالحياة. والمعذبون الذين يعانون من نقص الحيوية والافتقار للحياة(١٣).

يمثل المبدع أو الإنسان الديونيسى النوع الأول من المعذبين، فهو من أكثر الناس امتلاءاً بالحياة. أما الإنسان المسيحى، فهو يمثل النوع الأخير الذى يعانى من نقص الحيوية(١٤).

إن الذين يعانون من نقص الحيوية، يجعلون من العذاب وسيلة لاتهام الحياة وتجريمها، ومناقضتها من أجل إيجاد وسيلة لتبريرها ولحل التناقض. والعذاب بهذا المعنى يتضمن فكرة المخلص، أو كما يقول دولوز: ".. ليس ثمة منقذ أروع من ذلك الذى يكون فى الوقت ذاته جلاداً وضحية ومعزياً، الثالوث الأقدس، الحلم العجيب بالإحساس بالخطأ"(١٥).

ومن وجهة نظر الخلاص المسيحى فإن الحياة هى الطريق المفضى إلى القداسة. أما من وجهة نظر الخلاص الديونيسى فإن الوجود يبدو مقدساً بحد ذاته دون حاجة إلى تبرير من خارجه(١٦).

لقد كان هدف نيتشه هو اكتشاف البعد الإيجابى للألم، ومن أجل هذا كان عليه أن ينزع عن هذا الوجود أى قيم قبلية أو قيم مطلقة. ومن ثم فهو يهيب بنا ألا نستسلم لليأس، وألا نلهث وراء الأمل. فاليأس والأمل كلاهما خيانة لبراءة الوجود، ومحاولة تعسفية لمنح الوجود ما ليس فيه. إذ علينا أن نتقبل هذا العالم كما هو، وأن نصنع سعادتنا بأنفسنا، ونخلق متعتنا بأيدينا. عند هذه اللحظة يمكن للمرء أن يمتلك هذا العالم ويصبح سيداً لنفسه ومالكاً لمصيره، فلايخيفه شيء: لا المجهول، ولا المعاناة، ولا الموت. فطالما أننا تخلينا من وجهة نظر نيتشه عن فكرة العالم الآخر، ونبذنا عالم الما وراء، فإننا بذلك نسلب الموت أقوى أسلحته ونجرده من كافة إمكاناته الميتافيزيقية واللاهوتية.

إن موقف نيتشه من مشكلة الموت يختلف عن غيره من فلاسفة الوجودية، فالموت لديه ليس مجرد غاية، وليس ذلك الحد الأليم

الذى به تختتم تراجيديا الحياة. الموت لديه جزء من الصيرورة الكونية لهذا الوجود. لذلك لاينبغى أن يخيفنا الموت، ولاينبغى أن يرعبنا انتظاره. إن علينا أن نتقبل الموت مثلما نتقبل الحياة. أن علينا أن نخلق من كل لحظة من لحظات حياتنا عيداً، كرنفالاً، حتى لحظة الموت ذاتها. ويؤكد نيتشه هذه فيقول على لسان زرادشت: "كل الناس ينظرون إلى الموت على أنه حدث رهيب، لكنهم لم يتعودوا بعد أن ينظروا إليه على أنه عيد، لم يتعلموا أن يقدسوّا أروع الأعياد"(١٧).

إن نيتشه يؤكد البعد المأساوى للوجود كى ينفيه ويحوله إلى نوع من الفرح الطفولى، وإلى حالة من البهجة الكرنفالية. فإذا كان الوجود جوهره الألم، فلابد أذن للإنسان أن يتألم، لأن كل خلق، وكل ولاده، وكل إنتاج، وكل إبداع لابد وأن يكون مصحوباً بألم. فالألم ينبوع حى من ينابيع الحياة. وكلما زاد هذا الألم وتعدد كلما زادت طاقة الحياة. وبمقدار استعداد المرء لمعاناة الألم تكون درجته فى سلم الرقى الإنسانى. وإذا استطاع الإنسان أن يصل إلى أقصى درجة من المعاناة، وأن يحوز أكبر قدر من العذاب ارتفع إلى درجة جديدة وطور آخر هو طور السرور. هذا السرور ليس سروراً بالمعنى السطحى المألوف الذى يطلبه عامة الناس، ولكنه سرور من نوع آخر، سرور صادر من أعماق الألم. أنه السرور الذى يصل إليه الإنسان بعد أن يبلغ القمة، قمة النشوه، النشوة التى أذابت بداخلها الآلم، وابتلعت الشقاء، ولايصيح فيها سوى شعور واحد هو الشعور بقوة الحياة، الحياة الخصبة الممتلئة، الحياة العامرة بالخطر، وليست الحياة الخاوية التى تنزع نحو كل ما هو هين أو سهل(١٨).

هوامش

(1) R. C. Solomon : Op. Cit, P. 93..

(2) Nietzsche : The Genealogy of Morals, P. 198..

(3) Ibid : p. 193.

(4) Ibid : PP. 193-194.

(5) Ibid : P. 197.

(6) Ibid : p. 193.

(7) Ibid : P. 201.

(8) Ibid : Loc. Cit.

(9) Ibid : p. 200.

(10) Ibid : Loc. Cit.

(١١) دولوز : المرجع المذكور، ص ٢١.

(١٢) المرجع السابق : ص ٢٣.

(13) Frederick Copleston; Friedrich Nietzsche, Philosopher of Culture, Burns Oates & Washbourne Ltd, London, 1942, P.62.

(14) Ibid : Loc. Cit.

(١٥) دولوز : المرجع المذكور، ص ٢٣.

(١٦) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(17) F. Nietzsche : Thus Spake Zarathustra, P. 63.

(١٨) د . عبدالرحمن بدوي : المرجع المذكور، ص ص ١٦-١٩.

(٥)

نحو حضارة ديونيسية

إن نيتشه الذى هاجم بقسوة كل من المسيحية ، وكافة الفلسفات المثالية المتأثرة بها كان لابد له من أن يجد طريقاً آخراً، طريقاً مغايراً لكل من تعاليم المسيحية ، والأخلاقيات المثالية ، طريقاً لايضحى بالحياة على مذبح القيم المطلقة، ولايضحى بسعادة الإنسان الدنيوية من أجل سعادة مؤجلة ، توجد فى عالم آخر .

ونيتشه الذى تنكّر لكل القيم السابقة عليه، وجحد كل التقاليد والمبادئ ، وحطم كل ما صادفه من مقدسات كان لابد له من أن يستبقى بعضاً من قيم هذا العالم بلا تحطيم وألا سقط فى العدمية الكاملة؛ لذلك أبقى نيتشه على القيم الجمالية، واعتبر الفن هو المبرر الوحيد لهذا العالم. يقول نيتشه فى كتابه: "مولد التراجيديا".

".. إن هذا العالم يمكن تبريره فقط بوصفه ظاهرة جمالية . وعبر هذه الرؤية استطاعت الأسطورة اليونانية أن تقنعنا بأنه حتى الأشياء القبيحة والمتنافرة ليست سوى مجرد لعبة جمالية تلعبها الإرادة مع نفسها . وهى فى قمة توهجها " (١).

والحق أن مسألة إيجاد مخرج للأزمة الإنسانية من خلال الفن لم تكن أمراً نيتشوياً بحتاً، فقد سبقه إلى هذا أستاذه شوبنهور الذى رأى فى الفن أحد الوسائل التى تمكن الإنسان من قهر عبودية الإرادة . لكن الفن الذى كان يريده شوبنهور هو الفن الذى يعبر

عن العالم المثالى، عالم الحقيقة، عالم الشيء فى ذاته . كما أن شوبنهور كان أكثر تشككاً إزاء الإيمان بقدرة الفن على تحقيق الخلاص للإنسان ؛ لذلك كان يرى أن السعادة التى نبلغها فى الفن سعادة عابرة، ريثما تزول وتتلاشى . وقد كان نيتشه فى بداية حياته الفكرية مغرماً بأفكار شوبنهور، وبالمثل كان مفتوناً بموسيقى فاجنر وكان يرى فيها تجسيداً لتعاليم شوبنهور، كما كان يعتبرها بعثاً جديداً للروح الديونيسى . ولكن إعجاب نيتشه بفاجنر لم يستمر إذ أصابه التحول والفتور، فتنكر له مثلما تنكر لفلسفة شوبنهور .

ويصف نيتشه تلك الروح الصوفية الكامنة فى موسيقى فاجنر وفى فكر شوبنهور بأسم "التشاؤم الرومانسى " فى مقابل ما يحلو لنيتشه أن يسميه بـ "التشاؤم الديونيسى" . فما هو التشاؤم الرومانسى وما هو التشاؤم الديونيسى ، وما الفرق بينهما، وأيهما يروق لنيتشه ؟

يتضح الفارق بين التشاؤم الرومانسى والتشاؤم الديونيسى إذا استعدنا مرة أخرى تفرقة نيتشه الهامة بين نوعين من الألم أو المعاناة : معاناة أولئك الذين يعانون من فيض الحياة ، ومعناة أولئك الذين يعانون من فقر الحياة .

أن أصحاب التشاؤم الرومانسى ينتمون إلى النوع الثانى من المعاناة : الذين يعانون من فقر الحياة وهؤلاء : "يبحثون فى الفن وفى المعرفة عن الراحة، عن الصمت، عن البحر الهادئ، عن خلاص الذات، أو العكس عن النشوة ، عن الانقباض، عن الدهشة، عن الجنون . للحاجة المزدوجة لهذا الصنف الأخير

تستجيب رومانسية كل فن ، رومانسية كل المعارف، لهاته الكائنات استجاب (ويستجيب) شوبنهور وفاجنر .." [٢].

إن المتشائم الرومانسى هو أيضاً الكائن الذى بحاجة "إلى الصلاح فى الفكر وفى العمل، لابل إلى إله، إلى إله للمرضى بصفة خاصة، إلى مخلص ؛ وهو من سيكون بحاجة إلى المنطق، إلى الوضوح المفهومى للوجود - لأن المنطق يهدئ ، يعطى الثقة - باختصار، سيكون بحاجة إلى نوع عن الضيق والتضمين فى آفاق متفائلة ، جديرة بأن توفر له الدفء وتطرد الخوف " [٣].

إن المتشائم الرومانسى مازال يدور فى فلك الأخلاق التقليدية، وهو عند نيتشه الإنسان الممتثل، المروض، الأليف، المتفائل، الباحث عن المنطق، المؤمن بالواقع، الذى مازال بحاجة إلى إله ومخلص ومنقذ ومازال العالم أمام ناظرية عالماً متماسكاً ومعقولاً ومقبولاً . بكلمة واحدة إن المتشائم الرومانسى لايختلف كثيراً عن الكاهن المسيحى .

أما المتشائم الديونيسى فينتمى إلى فصيلة هؤلاء الذين يعانون من فيض الحياة ومن وفرتها وغزارتها ؛ لذلك فهو يستهدف "الهدم والتفكيك والنفى " كل صور الشر والعبث والقبح تبدو كلها مباحة بالنسبة له بفضل وفرة القوى المنتجة والمخصبة القادرة على تحويل وتغيير وجه وطبيعة الأشياء [٤].

إن ما يحرك المبدع الديونيسى ليس هو إرادة الثبات، والرغبة فى الخلود، والحنين إلى الكينونة. ولكن ما يحركه هو إرادة التغيير، فرح الصيرورة ، الحنين إلى الجديد، التطلع إلى المستقبل، الرغبة الطفولية فى الهدم والتحطيم ..

ويحذرنا نيتشه من أن الرغبة الديونيسية الخلاقة للهدم ربما تختلط فى أذهان البعض بأشكال أخرى من الهدم يكون دافعها الحقد وكراهية الحياة ، وهي رغبة يمارسها كل من "هو ناقص، محروم، سئ الحظ، الذى يهدم ، الذى عليه أن يهدم لأن الوضع الموجود، بل كل وجود، كل أشكال الكينونة تصدمه وتسخطه.."(٥).

إن الرغبة الخلاقة في الهدم هي تعبير عن حب وليس عن ضغينة أو كراهية لهذا العالم . أما ديونيسيوس فهو الكلمة السحرية التي يروق لنيتشه أن يستخدمها بطريقة متسعة ربما تتجاوز حدود الكلمة ذاتها . لهذا فإن ديونيسيوس كما يفهمه نيتشه ليس هو فقط ذلك الإله اليوناني الذي يعذب وتقطع أجزاءه، ثم يموت، ثم يبعث مرة أخرى . إن ديونيسيوس في تصوري هو رمز بكل معنى الكلمة، رمز حاول نيتشه من خلاله أن يؤسس لحضارة جديدة هي حضارة ديونيسيوس . وتأكيداً لهذه الفكرة يقول نيتشه : "هذا الجانب من تأكيد الحياة الذي سيأخذ على عاتقه أعظم المهام وهو رفع الإنسانية وكذلك التدمير التام لكل ما هو منحط وطفيلي سيعيد تهيئة (وفرة هائلة من الحياة) على الأرض . ومنه يجب أن تبزغ الدولة الديونيسية مرة أخرى " (٦).

وتقوم الرؤية النيتشوية للمعرفة والحضارة والفن على نموذجين رئيسيين يشكلان نمطين أو أسلوبين من التفكير والإبداع والحياة هما : "العنصر الديونيسي " ، و"العنصر الأبوللوني ". وهي فكرة تستمد جذورها من ثنائية شوبنهور حول العالم كإرادة، والعالم كتمثل، وهي أيضاً ترتبط بتمييز أرسطو بين المادة، والصورة، وبتفرقة شيللر بين الشعر الفطري أو التلقائي naive، والشعر الانفعالي (٧).

العنصر الأول (الديونيسي) ويرمز به نيتشه إلى فن التراجيديا، فديونيسيوس هو البطل التراجيدي الحقيقي الذي يجسد قيم : الاندفاع والانفعالات الشديدة الجامحة، واللاعقلانية، والنشوة الغامرة وقوة الخيال المنفلت، هذا العنصر يتجلى بصوره مباشرة في التراجيديا وفي الموسيقى معاً : "إن المصدر الذي منه تنبع بهجة الأسطورة التراجيدية هو نفسه المصدر الذي تنبه منه بهجة تنافر الأنغام في الإبداع الموسيقى . إن بهجة الفن الديونيسي البدائي الذي نشعر به حتى في وجود الألم هو النبع المشترك لكل من الموسيقى والأسطورة التراجيدية "(٨).

والعنصر الديونيسي هو تعبير مباشر عن الإرادة، لكنها الإرادة التي تتجاوز مبدأ الفردية، إذ يموت البطل التراجيدي ولا تتأثر الإرادة الخالدة بموته : ".. إن البطل الذي يمثل أعلى تجل للإرادة يفنى، ونحن نتقبل ذلك طالما أنه مجرد ظاهرة، وأن الحياة الخالدة للإرادة لا تتأثر بذلك "(٩).

أما العنصر الثاني، العنصر الأبوللوني، فيشير إلى الإله "أبوللون، نموذج الفنون التشكيلية الذي يجسد قيم النظام والجمال، والتناغم، والعقلانية، والفردانية، وقوة الحلم المنضبط .

ويلاحظ نيتشه أنه عندما يسود العنصر الديونيسي الحضارة تتقدم المشاعر التراجيدية: مشاعر البطولة. والسمو والنبالة، والحياة المتدفقة والفرح الطفولي، والنشوة الكرنفالية. وحينما تسود الروح الأبوللونية فإن المشاعر التراجيدية تتراجع . ومن بين هذين العنصرين يظل العنصر الديونيسي هو العنصر الأهم بالنسبة لنيتشه(١٠).

ومن خلال هذا العنصر الديونيسي استطاع نيتشه أن يقوم بعدة مغامرات فكرية : فهو يبرر الألم التراجيدي، بل ويحوله إلى متعة وبهجة لا مثيل لهما، ويؤسس لديانة جديدة هي ديانة الفن، ويحلم بحضارة مغايرة (حضارة تستلهم روح الثقافة اليونانية بشكل عام وروح ديونيسيوس بشكل خاص). ومن خلاله أيضاً استطاع نيتشه أن يجعل هيرقليطس وزرادشت ينطقان بلسان ديونيسيوس . وفي هذا السياق يمكن القول أن هيرقليطس وزرادشت وجهان آخران لديونيسيوس، ومن ثم فإننا نستطيع أن نضع أي واحد منهم مكان الآخر داخل النص النيتشوي دون أن يخل ذلك بالمعنى أو يجاوز الحقيقة . وعندما يهتف زرادشت قائلاً : "أنا زرادشت المؤيد للحياة، المؤيد للمعاناة، المؤيد لدورة الوجود ..."[11]. فإننا نكاد نشعر بأنفاس هيرقليطس وصدى صوت ديونيسيوس وهما يترددان داخل الحروف والكلمات !

وعندما يحدثنا نيتشه عن هيرقليطس في كتابه : "الفلسفة في العصر المأساوي " فهو لا يتحدث عنه كصاحب نظرية فلسفية، ولكن كفنان، كمبدع، كديونيسي، يقول نيتشه واصفاً دلالات النار عند هيرقليطس: "وحدها في هذا العالم، لعبة الفنان والطفل تعرف الصيرورة، والموت، تبني وتهدم، بدوي أي إتهام أخلاقي، وداخل براءة دائمة العافية . وهكذا تلعب النار الحية أبداً، مثل الطفل والفنان، وهكذا تبني وتهدم بكل براءة ... وهذه اللعبة، هي الأبدية تلعب مع نفسها أن النار، بتحولها إلى تراب وماء، تكدس مثل الطفل أكواماً من الرمل على شاطئ البحر، أنها تكدس ثم تهدم. وهي من وقت لآخر تكرر لعبتها مرة أخرى. لحظة شبع، ثم تنتابه الحاجة كالفنان الذي تدفعه الحاجة نحو الإبداع. أنها ليست

الكبرياء الكافرة بل هي غريزة اللعب المستيقظة بدون توقف التي تحيي عوالم جديدة . إن الطفل يرمي دميته للحظة . ولكنه ما يلبث أن يلتقطها منساقاً وراء نزوته البريئة .." (١٢).

إن هرقليطس مثل ديونيسيوس تماماً لا يرى العالم مكاناً للذنب، للظلم، للخطيئة، للعذاب، أنه "يكتفي بوصف العالم الموجود ويتناوله بهذا الاكتفاء التأملي الذي يتناول به الفنان إنتاجه الفني المندرج في الصيرورة " (١٣).

إن عبقرية نيتشه الكبرى - فى رأيى - تكمن فى أنه قد استطاع أن يجعل هذا الثالوث يتحدث بأسلوب واحد وصوت واحد هو فى نهاية الأمر أسلوب وصوت نيتشه . أو بتعبير صوفى : أن هذا الثالوث يحل فى نيتشه ، فيصبح نيتشه هو ديونيسيوس وهيرقليطس وزرادشت فى آن واحد . ويعبر نيتشه عن هذه الفكرة بقوله : "... هيراقليطس الذى أشعر فى حضرته بصفة عامة بأننى أكثر دفئاً وأشعر معه براحة أكبر عن أى إنسان آخر . تلبية التدفق وتدمير كل الأشياء هو العنصر الحاسم فى أى فلسفة ديونيسية ، تلبية التناقض والنزاع وفكرة الصيرورة مع النبذ الجذرى حتى المفهوم (الوجود) ، هذه الأشياء تضطرنى إلى الاعتراف بذلك الذى كانت لديه أكثر الوشائج مع تفكيرى . إن عقيدة (العود الأبدى) ... هذه العقبة الخاصة بزرادشت قد علّمها أيضاً هيرقليطس."(١٤)

وبرغم أن العنصر الديونيسى يعبر عن نفسه بصورة مباشرة فى الفن ، خاصة فى الموسيقى والتراجيديا، إلا أن نيتشه يستخدم هذا العنصر بطريقة أكثر إتساعاً وأبعد طموحاً من المفهوم التقليدى الضيق للفن، فلم يكن هدف نيتشه من وراء تبرير العالم بالفن أن

يكون الفن محاولة لتجميل هذا العالم ، أو رغبة فى تهدئة منغصات هذا الوجود، أو وسيلة للفرار من جحيم هذه الحياة ، ولم يكن كذلك يستهدف إخضاع الفن للحياة ، أو ما يسميه فلاسفة "مابعد الحداثة " بموت الفن، أن هدف نيتشه هو العكس : إخضاع الحياة للفن، تحويل العالم كله إلى عمل فنى، "ولنكن شعراء حياتنا ، فى أدق التفاصيل وفى أكثرها تفاهة قبل كل شيء "(١٥). وهذا معناه أن نحيا الحياة بطريقة فنية ، نحياها بطريقة مبدعة ، فرسالة نيتشه الحقيقية كما يذكر ألبيركامى تلخصها كلمة واحدة هى "الخلق "، أو "الإبداع " . ولقد كان نيتشه معجباً بصفتى الأنانية والقسوة اللتين يتسم بهما كافة المبدعون، وكان يرى أن "الألوهية بلا خلود هى التى تحدد حرية المبدع "(١٦).

ويبدو أن نيتشه المفكر اليائس من كل القيم السائدة، والكافر بكل التقاليد، يحاول أن يجد ملاذه الوحيد فى الفن، آخر معاقل الأمل التى يتشبث بها نيتشه ، والحقيقة الوحيدة الباقية من حطام الحقائق التى دمرتها شكوك، إن الوجود عند نيتشه فى جوهره ظاهرة جمالية وليس أبداً ظاهره أخلاقية أو دينية، ومن ثم فإن الفن هو الوسيلة الوحيدة التى من خلالها يكتسب هذا الوجود معنى وقيمة. ونيتشه يطرح شعار "إرادة الجمال " إلى جانب "إرادة القوة "، وهذا لايعنى أنه يؤمن بمبدأ الفن للفن، لأن نيتشه فيلسوف للفعل، والفن لديه إبداع وتصحيح لصورة العالم . وفى هذا الإطار يستمد نيتشه من الفن الديونيسى سلاحاً لمواجهة الانحطاط القائم فى بنية الواقع والفن معاً نتيجة لسيطرة ما كان يعتبره ثقافة الجمهور الغوغائى(١٧).

إن نيتشه المبشر برسالة الفن يهيب بحوارييه بأن يؤمنوا بما

يؤمن به، بعقيدة ديونيسيوس ، بالتراجيديا، بغريزة اللعب، بالقدرة على الهدم والتشييد، بالفرح المتفجر من نشوة الانتصار على الألم ، بالحرية . يقول نيتشه : "آمنوا معى يارفاقى بالحياة الديونيسية ، وبالبعث الجديد للتراجيديا ... تجاسروا على أن تحيوا حياة الإنسان التراجيدى، وبذلك سوف تنعتقوا "(١٨)

الحرية إذن هى الهدف من وراء الفن . لكن الحرية التى ينشدها نيتشه ليست الحرية بمعناها النظرى - الفلسفى. ولكنها حرية أخرى أقرب إلى الفعل والممارسة، أنها التجرر، التحرر بمعناه الشامل الذى يستوعب الروح والجسد معاً. التحرر الذى نصل إليه عبر الدور الطقوسى للتراجيديا، الطقوس التى تستهلم روح الاحتفال الديونيسى، حيث يصبح العبيد أحراراً، وحيث يتخلص المشاهد من اغترابه. ويحقق حالة رائعة من حالات التناغم الكونى مع البشر والطبيعة والأشياء . وحيث تتلاشى الفوارق والمسافات، ويصبح بمقدور الإنسان أن يتجاوز المسافة بين الدنيوى والمقدس وبين الإنسانى والإلهى وبين السماء والأرض، ويعبر نيتشه عن هذه الفكرة فى نص شديد الشاعرية ، فيقول :

" الآن يبدو العبد حراً، وكل الجدران المعادية التى انتصبت بين البشر بفعل الضرورة أو القهر ها هى تتهاوى . الآن عندما تُسمع بشارة التناغم الكونى لا يصبح كل فرد متصالحاً فقط مع رفاقه بل يصبح متصالحاً مع نفسه ، كما لو أن حجاب الرب مايا Maya قد تمزق أرباً ولم يبق منه إلا شرائط طافية أمام مشهد التوحد الصوفى . الآن يعبر الإنسان عن نفسه من خلال الأغنية والرقص بوصفه عضواً فى جالية أسمى، لقد نسى كيف يمشى وكيف يتكلم ، إنه يوشك أن يطير وهو يرقص . فكل حركاته تولد

افتتاناً ، ومن خلاله تدوى قوة فائقة ، هى نفس القوة التى تجعل الحيوان ينطق، وتجعل الأرض تدر لبناً وعسلاً . أنه يشعر بنفسه أشبه بإله وهو يقفز بنفس خفة ووجد الآلهة التى رآها فى أحلامه . أنه لم يعد فناناً، بل صار هو نفسه عملاً فنياً والقوى المثمرة للكون كله تتجلى الآن فى نشوته ..."[١٩].

إن نيتشه يمنح الفن قوة تتجاوز الحدود المألوفة للإبداع الفنى، فالفن بمقدوره أن يصنع المعجزات ويحقق المستحيل . فما يبحث عنه نيتشه فى الفن ليس هو تلك المتعة العابرة التى تترافق مع كل لذة حسية تخضع لعالم الظواهر ، إن طموح نيتشه أبعد من ذلك ، أنه يستهدف المطلق، الخلود، البهجة التى لاتنطفئ . أو كما يقول نيتشه : "الفن الديونيسى، يرغب فى أن يقنعنا بالبهجة الخالدة للوجود، ولكنه يلح على أننا لا نصبو لهذه البهجة فى الظواهر ولكن وراءها "[٢٠].

بعبارة أخرى الفن عند نيتشه يتجاوز مفهوم الفاعلية الإنسانية، ويتجاوز حدود جماليات الخلق والإبداع، أنه يتحول إلى نوع من الديانة، لكنها ديانة بدائية، إنها ديانة ديونيسيوس، ديانة الإنسان الأعلى، إنها نمط خاص من اليوتوبيا، يوتوبيا نسجها خيال نيتشه بوحى من تعاليم ثالوثه الأقدس : ديونيسيوس ، هيرقليطس، زرادشت. هذه اليوتوبيا هى بالأساس يوتوبيا ذات طابع جمالى فنى، وهى نزوع نحو حضارة جديدة هى حضارة ديونيسيوس الأيروسى . أهم ما يميز هذه الحضارة الجديدة : الإيمان بالحياة، تمجيد الألم بوصفه الجوهر الأسمى والأعلى للحياة الإنسانية، الإيمان بالأرض، تأكيد البراءة ، الانتصار على العدم، الصيرورة، تقديس الحواس وإعادة الاعتبار للجسد، الإيمان اللامحدود

بالمستقبل، احترام كل ما هو قوى وجسور . فى مقابل رفض جميع الحلول الأخروية ، رفض أخلاق الزهد وسيكولوجيا كبت الحياة ، احتقار كل قيم الضعف والجبن والمهادنة .

والواقع أن اليوتوبيا التى ينشدها نيتشه هى نظام يقوم على عقيدة الفن وتعاليم الإيروس . وهى بالمعنى الفلسفى : مثل أعلى لما ينبغى أن تكون عليه حياة البشر . وبالمعنى الشعرى والفنى : حلم يستمد عناصره من الخيال المنفلت للروح الديونيسى . وبالمعنى الدينى هى حنين للفردوس المفقود، لكنه ليس فردوساً دينياً، وإنما هو فردوس من خلق الإنسان الأعلى .

إن هذه اليوتوبيا ستجد لها تأييداً وتجاوباً من أحد الفلاسفة المعاصرين، وهو "هربرت ماركيوز"، الذى يطرح بطريقة نيتشوية صورة متكاملة لحضارة الإيروس التى تنتصر لقيم الجسد والحواس والفن على قيم الزهد والعقل والعلم .

الهوامش

(1) Nietzsche The Birth of Tragedy, P. 143.

(٢) نيتشه ، العلم المرح ، ص ٢٣٧.

(٣) المرجع السابق، نفس الصفحة .

(٤) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(٥) المرجع السابق، ص ٢٣٨.

(٦) نيتشه : هذا هو الإنسان، ص ٧٢.

(7) ..Nietzsche : The Birth of Tragedy, P.143.

(8) Ibid : p. 102.

(9) Stern : Op. Cit. P. 44.

(10) Nietzsche : Thus Spake Zarathustra, P. 192.

(١١) نيتشه : الفلسفة في العصر المأساوي، ترجمة د. سهيل القش، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت ، ١٩٨٣ ، ص ٦١.

(١٢) المرجع السابق ، ص ٦٣.

(١٣) نيتشه : هذا هو الإنسان، ص ٧١.

(١٤) نيتشه : العلم المرح ، ص ١٧٧.

(15) Camus : Op.Cit, P. 74.

(١٦) ستيبان أودويف: علي دروب زرادشت، ترجمة د. فؤاد أيوب ، دار دمشق - دمشق، الطبعة الأولي، ١٩٨٣ ، ص ٢٩ .

(17) Nietzsche ; The Birth of Trageday, P. 124.

(18) Ibid : PP. 23 - 24.

(19) Ibid : P. 102.

(٦)

الإنسان الأعلى
الراقص على إيقاع الألم

إن نيتشه كفيلسوف للحضارة يرى أن الهدف الأسمى للثقافة هو إنتاج الإنسان العبقرى، الإنسان العظيم الذى يمنح الحياة معناها(١).

هذا الإنسان الجديد يسميه نيتشه "الإنسان الأعلى " ، وهو نمط مغاير من البشر "... معارض للإنسان الحديث، وللإنسان الخير، وللإنسان المسيحى ولكل العدميين الآخرين "(٢).

الإنسان الأعلى هو وسيلة نيتشه لخلق الحضارة الجديدة ، حضارة ديونيسيوس . إنه الإنسان الذى سيقوم بقلب القيم التقليدية رأساً على عقب وسيعرض على العالم قيمه الجديدة . هذا الإنسان الجديد يتسم بالكبرياء ، بالحرية ، بالبهجة ، بالشفافية ، بقوة العقل والجسد، قوة الإرادة ، إنه يقول نعم بأعلى صوته للحياة ، إنه يباركها ويتقبلها كما هى ويرحب بها بأزرع ممدودة ، ويؤكدها بعيون واسعة مفتوحة . إنه ديونيسيوس الحقيقى الذى يقول نعم للعود الأبدى ، للأبدية ، لصيرورة الحياة ، الحياة التى لا تتوقف ولا تنتهى(٣).

والإنسان الأعلى عند نيتشه هو الكائن الوحيد القادر على شغل الفراغ الهائل الذى تركه غياب الإله. بعبارة أخرى فى الوقت الذى يهلل فيه نيتشه لموت الإله يُنصب الإنسان الأعلى عرش الإله الشاغر. "لقد مات كل الآلهة ، والآن سوف ننتظر الإنسان الأعلى، ولتكن هذه إرادتنا الأخيرة فى تلك الظهيرة العظيمة"(٤).

بعبارة أخرى فإن فكرة الإنسان الأعلى هى الفكرة الإيجابية التى من خلالها يحاول نيتشه النجاه من مأزق العدمية ، ويسعى لخلق معنى وقيمة داخل عالم الخواء المخيف ، ويشير ألبيركامى إلى هذا المعنى بقوله : "طالما أن خلاص الإنسان لم يتحقق فى الإله، فإنه ينبغى أن يتحقق على الأرض . وطالما أن العالم يفتقد الاتجاه، فإن الإنسان منذ الحظة التى يتقبل فيها هذا العالم . فإنه يمنحه هدفاً يؤدى فى نهاية الأمر إلى نمط من البشرية الأرقى"(٥).

ومع ذلك فلا يجب أن نسارع بالقول بأن الإنسان الأعلى سوف يمارس الدور الأخلاقى للآلهة . فالإنسان الأعلى برغم أنه يمثل الإله البديل، إلا أنه لن يمارس وظيفة الآلهة ، فلن يرسم حدوداً للصواب والخطأ، والفضيلة والرذيلة ، والثواب والعقاب، ولن يكون مبشراً بعالم آخر أو بقيم أخلاقية مطلقة ، بل على العكس فالإله الجديد معاد للأخلاق، مناهض للقيم ، معارض لكل المطلقات . الإله الجديد هو إله الصيرورة ، إله التغير الدائم ، إله النسبية المطلقة ، إله الحياة ، إله الفرح المجنون الذى لايعبأ بأى حدود، إله المتعة ، وبهذا المعنى فهو ليس إلهاً عدمياً لأن العدمية عند نيتشه هى أخلاقيات الزهد والعزوف عن الحياة . أما الإله الجديد فهو عاشق للحياة ، إله فنان ، أو كما يحلو لنيتشه أن يطلق عليه "إله راقص " "الإله الوحيد الذى اعترف به هو الذى يعرف كيف يرقص "(٦). ولقد كان نيتشه يمقت كل ما هو ثقيل ومستقر، بل ويصف الشيطان بأنه الروح الثقيل على حين يصف كل ما هو إلهى ومقدس بالخفة والرشاقة(٧). والرقص هنا ليس الرقص بمعناه الفنى المحدود، ولكنه الرقص الذى يشير إلى معنى الفرح، وإلى معنى التجاوب مع حركة الحياة . بالرقص

نتمرد على إيقاع السأم، فتمرد على الموت والسكون. الرقص أيضاً يعنى فى السياق النيتشوى عدم الاستسلام لجاذبية القطيع، مقاومة كل دروب وصور التكلس والبلادة. الرقص هو إيقاع الحياة المرحة، هو الوثوب، هو العاصفة التى تزعزع كل أركان الوجود، الرقص هو تجاوز الأسوار والحدود. بالرقص تنتعش وترتعش نبضات الحياة .

وعلى هذا النحو تكون مهمة أو وظيفة الإنسان الأعلى مهمة إبداعية، وإذا تذكرنا أن المبدع عند نيتشه هو إله بلا خلود، وأن أى خلق جديد للقيم هو ولاده ، إنتاج ، إيجاد من العدم ؛ لذلك فلابد وأن يكون الإنسان الأعلى مسكوناً بالفنان . وعند هذه النقطة نقترب من الفكرة التى نريد أن نؤكدها ونبرهن عليها وهى أن الإنسان الأعلى عند نيتشه هو الإنسان التراجيدى . وصفة التراجيدى عند نيتشه لا علاقة لها بالمأساة ، فالإنسان التراجيدي هو إنسان الفرح الدائم، وهو الإنسان الممتلئ بالحياة ، المنتشى ، الراقص، اللاعب، الطفولى، البرئ ، المرح ، المتمرد، الأرضى، الحسى، الديونيسى، ونيتشه كثيراً ما يتجاوز فى حديثه أى فوارق بين القيم الأخلاقية والقيم الجمالية ، ويبدو أن القيم التى يصفها نيتشه بالأخلاقية هى فى طبيعتها وفى هدفها قيم جمالية . وهذا الترجيح يعطينا ثقة أكثر فى أن نتحدث عن الإنسان الأعلى من هذا المنظور، "المنظور الجمالى " ، يقول نيتشه فى كتاب "العلم المرح ": "نحن فى حاجة إلى كل فن مرح ، طاف، راقص، ساحر، طفولى وجدّى ، حتى لا نفقد أى شيء من هاته الحرية التى تعلو على الأشياء ... ستكون انتكاسة لنا أن نسقط كلية فى الأخلاق .. بأن نصير مسوخاً . يجب أن نكون قادرين كذلك على

البقاء ما فوق الأخلاق : وليس فقط أن نمكث بالتصلب القلق لأمرئ يخشى أن يزلق ويسقط فى كل لحظة ، بل أن نتجاوزها ونمرح بعيداً ! كيف إذن سنحرم أنفسنا من الفن من المجنون فينا؟"(٨).

والإنسان الأعلى عند نيتشه لايتخذ هيئة وسيماء الداعية الأخلاقى ذو الوجه المتجهم العبوس، بل هو إنسان مرح، إنسان يفيض بالحنان ، ولذلك فهو الإنسان الوحيد القادر على تحويل أى ألم وأى محنة إلى متعة ، لأنه الإنسان الذى استطاع أن يعلو فوق المفاهيم التقليدية ، ويتجاوز المعايير السائدة ؛ ومن ثم فإن معايير، اللذة والألم ، والمتعة والشقاء، والسعادة والتعاسة ، والخير والشر.. كلها تتساوى لديه ، لكنه يستهدف فى نهاية الأمر تأكيد براءة هذا الوجود وقدسية الحرية الإنسانية .

نكرر ما قلنا بطريقة أخرى : الإنسان الأعلى هو الإنسان الذى تتملكه روح فنان، فاتح ، مغامر ، مستكشف ،حكيم ، أكثر صحة ، أكثر حيوية ، أكثر طاقة ، أكثر جسارة ، أكثر فرحة ، أكثر عناداً، أكثر طموحاً (٩).

هذا الإنسان الأعلى يجد لذته القصوى فى المنح ، فى أن يعطى، فحين "تجتمع فى نفس الفرد العبقرية الفنية والمعرفية والعبقرية الأخلاقية ، ينضاف فيها إلى هذه المعاناة نوع من المعاناة يليق أن نعتبره الاستثناء الأكثر فرادة فى العالم : يتعلق الأمر بالمشاعر التى تتجاوز الشخص، التى تتوجه إلى شعوب ما ، إلى الإنسانية، إلى مجموع الحضارة ، إلى كل كائن يعانى .."(١٠).

ولأن الإنسان الأعلى يمثل طليعة الإنسانية ، لهذا فهو معنى

بسعادة الآخرين ، يحاول أن يدخل على قلوبهم الفرحة ، لكنهم للأسف لايتجاوبون معه ، ولايلبون نداءاته مما يصيبه بخيبة أمل. ويخلق بداخله نوعاً من الأسى، لكن ما يلبث أن يتجاوز هذا الإحساس بمتعة ممارسة الخلق والإبداع . يقول نيتشه : "يريد العبقرى الفنان أن يخلق الفرحة ، لكنه حين يبلغ مستوى راقياً لايجد الناس قادرين على الاستمتاع بتلك الفرحة ، إنه يقدم غذاء لكن لا أحد يقبل عليه . هذا ما يضفى عليه فى بعض الأحيان شجواً مؤثراً ومثيراً للسخرية فى آن واحد، لأنه لا يملك الحق فى إرغام الناس على السرور .. أيكون هذا مأساوياً ؟ ربما . إنه فى نهاية المطاف، وكتعويض عن هذا الحرمان، يجد فى الإبداع متعة أكثر من التى يجدها بقية الناس فى الأنشطة الأخرى"(١١). وهكذا "يصير الإنسان المتفوق سعيداً أكثر وتعساً أكثر فى الوقت ذاته "(١٢).

ولكن كيف يكون الإنسان الأعلى تعساً ، ولديه كما سبق وأوضحنا القدرة على أن يحيل الألم إلى متعة ؟

لا ننس أن نيتشه يعترف بأنه أكثر الناس تناقضاً، ولايمكن أن نغفل أيضاً أن نيتشه يغوص بفكره فى أشد القضايا الإنسانية عمقاً، وقضايا الإنسان تحمل دوماً طابع المفارقة . ولو تصورنا أن الإنسان الأعلى لايتألم ، أو أنه يحيل بطريقة سحرية أى ألم إلى متعة فإنه فى هذه الحالة لن يكون إنساناً وسيكون آلة طالما أن رد فعله يكون واحداً فى جميع الاتجاهات . الإنسان الأعلى بالتأكيد ليس آله وليس إلهاً (بالمعنى اللاهوتى التقليدى) فى نفس الوقت. لكنه إن شئنا الدقة فى التحديد : مثل أعلى لما ينبغى أن يكون عليه حال الإنسان .

ويحدثنا نيتشه عن هذا الإنسان الجديد بطرق مختلفة ، وفى مناسبات متنوعة . فأحيانا يبدو وكأنه يتحدث عن نفسه ، وكأن نيتشه نفسه صار الإنسان الأعلى، إنسان المصير الذى سيغير العالم والتاريخ ، فمثلاً يقول نيتشه فى لهجة واثقة ، وفى نبرة تذكرنا بالقديسيين وأصحاب البشارة والرسالات ، نبرة يختلط فيها وحى زرادشت بروح ديونيسيوس بفكر هيرقليطس، يقول نيتشه :

" إننى مبشر بفرح لم يُسبق فى التاريخ ، إننى اتعرف على مهام عظيمة لم يسبق تصورها . إن الأمل قد أعيدت ولادته معى، ومن هنا أنا بالضرورة رجل المصير . فعندما تنشغل الحقيقة بالصراع مع زيف العصور يجب أن نتوقع صدمات وسلسلة من الكوارث وإعادة تنظيم الجبال والوديان كما لم يُحكم بهذا من قبل ... إن كل الأشكال القوية للمجتمع القديم قد تم نفخها فى الهواء لأنها كلها قائمة على الزيف . سوف تكون هناك حروب لم يوجد مثلها من قبل على الإطلاق فى الأرض . إن السياسة على نطاق كبير سوف تحدد إنطلاقاتى"[١٣].

وفى مناسبات أخرى نجد نيتشه أكثر تشككاً فى إمكانية وجود هذا الإنسان الأعلى فى عصرنا الحديث، "فالأذهان المتفوقة لاتملك حتى الآن القدر الكافى من حس الحقيقة ، والأكثر موهبة منها، دون الكفاية من النبوغ !"[١٤].

عموماً فإن إنسان نيتشه الأعلى ينتمى إلى نمط خاص واستثنائى جداً من البشر ، نمط المتشائم الديونيسى . والإنسان الذى ينتسب لهذا النوع من البشر كما سبق وأوضحنا يعانى لا بسبب نقص

الحياة وافتقار الوجود، ولكنه يعانى لأسباب أخرى : لكونه يفيض بالحياة ، يمتلئ بالوجود، يمتلك وفرة من الحيوية . أنه يعانى من تخمة الحيوية إن جاز التعبير، ولهذا يمكننا القول أن الإنسان الأعلى زاهد من فرط الإشباع والارتواء . وهى حالة خاصة من الزهد يبلغها الإنسان عبر الطريق المضاد لأخلاقيات الكبت والحرمان، أعنى عبر الإشباع الكامل لكل ألوان الرغبات، عبر الامتلاك الشامل لكل الأشياء، عبر الارتواء التام . بكلمة واحدة عبر الدخول من الباب الملكى لعالم المتع . فإذا كان زاهد شوبنهور يعانى من قهر الحاجة ونقص الوجود، فإن الزاهد الديونيسى على العكس يعاني من وفرة الرغبات وتخمة الوجود !

وعند هذا النقطة الأخيرة ، لابد وأن يثار السؤال : هل يوجد حقاً من بين البشر من يعانى من فيض الحياة ، ويتعذب من وفرة الوجود؟ بالطبع نيتشه لايعنى الأغنياء، ولكن يقصد هؤلاء الذين أمتلأوا من داخلهم بفاعلية الحياة نفسها، بالحيوية . وهم لم يمتلأوا فحسب، بل فاضوا بتلك الحياة . ترى من منا استطاع أن يشعر بهذا الإحساس العظيم : هل عرفه المبدعون : هل عرفه العاشقون ؟ هل عرفه الثوريون؟ هل عرفه العابدون الزاهدون؟ (الذين يحتقرهم نيتشه أشد الاحتقار) ترى من هذا الذى يستطيع أن يمتلأ بالحياة ، بل ويفيض بها؟ أين يوجد ذلك الصنف من البشر؟

إن تاريخ الإنسان يؤكد إنه لم يوجد بين البشر من حاز هذا الإحساس ، ووصل إلى تلك المرتبة ، وامتلك ذلك الشعور، لم يوجد فى الزمن الماضى، ولم يوجد فى العصر الراهن . ربما الإله وحده هو القادر على هذا، لأننا إذ تذكر كلمة "الفيض" نتذكر على الفور الإله . ولكن نيتشه يرفض جميع الآلهة ، ولديه

حساسية مفرطة تجاه كل ما هو غيبى أو مطلق أو ميتافيزيقى. إذن من سيكون هذا الإنسان العامر بالحياة إن لم يكن إنساناً مُنتظراً ، "جودو الغائب " الذى الذى ننتظره جميعاً، هذا الغائب هو الأمل، هو المستقبل، هو الحلم بالنسبة لنيتشه ، ويعبر نيتشه عن المعنى بقوله :

"ولكن فى زمن ما فى المستقبل .. سوف يأتى المخلص الحقيقى.. إنه إنسان المستقبل، الذى سوف ينقذنا .. من إرادة الفناء والعدمية . هذا الناقوس الذى سيتقرع فى وسط النهار ، وسوف يجعل الإرادة ذات يوم حرة ، وسوف يعيد للأرض غايتها، وسعيد للإنسان رجاؤه . إنه عدو المسيح ، عدو العدمية ، المنتصر على كل من الآلهة والعدم .. يوما ما لابد وأن يأتى .."(١٥).

إن استقراء التاريخ يؤكد أن "جودو" نيتشه هذا لم يظهر فى التاريخ الفعلى للبشر من قبل . لكن إذا أخذنا بشكوك فلاسفة العلم حول استحالة الاستقراء التام ، وحول عدم إمكانية التنبؤ بالمستقبل، وإذا كنا مخلصين لطريقة نيتشه فى التفكير ، ولم نحاول أن نصادر على المستقبل، وإذا حاولنا أن نكون أطفال هذا الوجود ونحلم بلا حدود وبلا قيود، فأتصور أننا نستطيع أن نتقبل حلم نيتشه برغم جموحه وجنوحه وجنونه .

(1) F. Copleston : Op. Cit , p.76.

(2) W. Kaufmann : Existentialism from Dostoevsky to Sarter. Ameridian Book, New American Library, U.S.A, 1975, P. 132.

(3) F. Copleston : Op. Cit, P. 91.

(4) F. Nietzsche : Thus Spake Zarathustra, P. 69.

(5) A. Camus , Op. Cit. PP 77-78.

(6) Nietzsche : Thus Spake Zarathustra, P. 33.

(7) Ibid : P. 98, 259.

(٨) نيتشه : العلم المرح ، ص ١١٩.

(٩) المرجع السابق : ص ص ٢٤٨-٢٤٩.

(١٠) نيتشه : إنسان مفرط في إنسانيته ، ص ٩٩.

(١١) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(١٢) نيتشه : العلم المرح ، ص ١٧٨.

(١٣) نيتشه : هذا هو الإنسان، ص ١٢٧.

(١٤) نيشته : العلم المرح ، ص ٥٠.

(15) Nietzsche The Genealogy of Morals, PP 229-230.

(٧)

إعادة الإعتبار للجسد

لايمكن أن نتحدث عن قضية السعادة دون أن نشير إلى إشكالية الجسد (الجسم الإنسانى) ، فكلاهما يرتبط بالآخر أما سلبا أو إيجاباً . أعنى أن تاريخ الفلسفة يشهد على أن موقف الفلاسفة من الجسد لم يخرج عن اتجاهين متنافرين : اتجاه معادى وكاره للجسد، يضم كافة التيارات الدينية والمثالية الأخلاقية المرتبطة بها، وهو اتجاه يتبنى رؤية أخلاقية متشددة ومتزمته إزاء عالم الغرائز والشهوات الجسدية . ويكاد يكون هذا الاتجاه هو الاتجاه المهيمن على معظم مراحل التفكير الفلسفى : ففى العصر اليونانى سيطر سقراط وأفلاطون والرواقية . وفى العصر الوسيط سادت أخلاقيات اللاهوت والتطهير . أما فى العصر الحديث، فقد خضعت الفلسفة لجبروت "الواجب الكانطى "، ولتسلط "لوغوس" على "أيروس" أو العقل على الجنس .

أما الاتجاه الثانى، فيتخذ الموقف المعاكس تماماً، أى أنه يقدس الجسم البشرى ويحترم الغرائز ويمجد الشهوات، وهو اتجاه لم يلق تجاوباً إلا مع عدد قليل من الفلاسفة ، مثل سارتر، وهربرت ماركيوز وميشيل فوكو، غير أن نيتشه كان - فى رأيى - أسبق من كل هؤلاء فى الاهتمام بموضوع الجسد، والاحتفال به بوصفه أحد الأبعاد التى من خلالها يؤسس نيتشه رؤيته حول السعادة .

ومن الطبيعى أن يولى نيتشه الجسم اهتماماً خاصاً، ويضعه فى قلب فلسفته ، فكل مقدمات نيتشه تشير إليه وتؤكده : الحضارة

الديونيسية ، رفض أخلاقيات الزهد والحرمان، الاهتمام بالحواس، الأخلاص للأرض، الإهابة بالفن ، اختزال القيم الأخلاقية إلى قيم جمالية ، الاعتراف بالحرية المطلقة للإنسان، التأكيد على قيم البراءة والمتعة والفرح الطفولي واللعب والرقص ... كل مقدمات نيتشه تقودنا إليه، أنه الجسم وسيلة الإنسان وغايته ، نقطة ضعفه وقوته ، مصدر عذابه ومتعته . جسد الإنسان، بدايته ومنتهاه ، به يبدأ دراما الحياة وبه ينتهي، أنه اليقين الوحيد الذي يظل متماسكاً في عالم السيولة والصيرورة والتحول اللانهائي . ومع ذلك هو جزء لايتجزأ من هذا العالم!!

من منا يستطيع أن ينكر جسده .. من منا يستطيع أن يحيا بغيره؟ وماذا تكون الروح في عالم نيتشه الذي يخلو من الغيبيات ما لم تكن مجرد تابع للجسد، صفه من صفاته المتنوعة : "أنا مجرد جسد ، وكل ما عداه عدم ، وما الروح إلا كلمة تصف شيئاً ما في الجسد "[١].

إن هذا الجسم هو الذي يحيا في التاريخ ، هو الذي يعيش في الزمن ، يصير ويتحول، يواجه الصدمات تلو الصدمات، يخوض المعارك فينتصر أو ينهزم ، الجسد هو الذي يعاني ويتألم ويتعذب، وبالمثل هو الذي يستمتع ويتلذذ وينتشي[٢].

ويعتقد نيتشه أن أكبر خطايا الفكر الديني المسيحي هو احتقاره للجسد ، فمن رأيه أن المسيحية قد شوهت النزوع الإنساني نحو الغريزة الجنسية ، أروع الغرائز وأقواها على الإطلاق؛ ولهذا صار مصطلح الخطيئة مرادفاً لكلمة جنس[٣]. ويذكر نيتشه أن بولس الرسول وحواريوه قد نظروا إلى الرغبة الجنسية بوصفها:

قذاره ، نجاسة ، رجس . "وعلى عكس بولس واليهود تماماً فإن الإغريق قد خصصوا أمنيتهم المُثلى للشهوات ... وأحبوها، مجدوها ، زخرفوها، وألهوها . لم يكونوا، بكل بداهة، يشعرون فقط بسعادة أكثر فى الشهوة ، بل أيضاً بطهارة وبربانية أكثر من المعتاد ."(٤).

من هنا يرى نيتشه أن الشهوات والغرائز ليست إلا فضائل، والفضائل نفسها نشأت من الرغبات الجنسية . يقول نيتشه على لسان زرادشت : "ولقد كان لك ذات يوم شهوات ، وكنت تسميها شروراً، أما الآن فهى ليست إلا فضائلك : وقد نشأت تلك الفضائل عن شهواتك نفسها "(٥).

وفى مقابل افتتان نيتشه باليونان وتقديسه للإله ديونيسيوس بوصفه إله الخصوبة والفرح البرئ ، فإنه يسخر من سقراط وينتقد فكرته عن ارتباط الفضيلة بالمعرفة ، والسعادة بالعقل . ويرى أن فكر سقراط يقوم على معادلة مضحكة مؤداها أن : العقل = الفضيلة = السعادة . إن هذه المعادلة تعنى قطيعة أو خصومة بين العقل والغرائز ، أنها تعنى أيضاً أن نسلك مثل سقراط، وأن نقاوم تلك الشهوات المظلمة بالنور الأبدى للعقل . فلكى يكون المرء سعيداً ينبغى له أن يكون حكيماً ، عاقلاً مهما كان الثمن(٦).

إن منطق سقراط يحيلنا إلى مجرد "ضفادع مفكرة ، آلات للإسقاط أو للتسجيل دون أحاسيس " . إن رغباتنا لاينبغى أن تولد من أفكارنا، وإنما العكس فإن أفكارنا وقيمنا هى التى تنبع من أعمق أعماق مشاعرنا ونزواتنا وأهوائنا، أو كما يقول نيتشه : "يجب علينا أن نولدّ دوما أفكارنا من صميم آلامنا، وبأمومة ننعم

عليها بكل ما فينا من حياة، من حب، من رغبة ، من شغف، من وجع ، من شعور، من مصير، من حتمية . أن نحيا ، هذا يعنى بالنسبة لنا : أن نغير باستمرار كل ما نحن عليه نوراً ولهباً، كذلك الحال أيضاً، أن نحول كل ما يؤثر فينا، لايسعنا أبداً أن نتصرف بوجه آخر "(٧).

إن السعادة عند نيتشه ترتبط بفاعليتنا الشاملة فى الحياة ، بجسدنا، بحواسنا، بغرائزنا، بتخيلاتنا، بأوهامنا، بأحلامنا، بإنسانيتنا نفسها. فليست السعادة أمراً مبهماً، أو إحساساً غامضاً يأتينا من عالم آخر نحن لاندرك كنهه ومداه ، على نحو ما يتصورها المثاليون. ولكن السعادة مشروطه بالبعد الفسيولوجى، أما يطلق عليه نيتشه "النشوة" Intoxication ، تلك النشوة هى التى تضاعف وتكثف حالة الإثارة التى تنتاب الإنسان كله . كل أنواع النشوة أيا كان مصدرها لها تلك القدرة ، خاصة نشوة الإثارة الجنسية ، أقدم أنواع النشوة وأكثرها بدائية، وبالمثل النشوة الناتجة عن كل الرغبات العظيمة : نشوة العيد، نشوة الصراع، نشوة المغامرة ، نشوة النصر، نشوة كل المشاعر الجامحة ، نشوة القسوة ، نشوة التدمير، النشوة التى نشعر بها مع تغيرات الفصول (خاصة مع مقدم الربيع) ، نشوة المواد المسكرة ، المخدرة .. إلخ "(٨).

إن جوهر كل نشوة هو الإحساس بوفرة وزيادة الطاقة ، هذا الإحساس هو الذى يدفع الإنسان إلى طبع العالم بطابعه ، وإلى أن تصبح ملامح الأشياء مرآة تعكس كماله وقوته(٩).

وقبل أن ننتهى من هذه النقطة ربما يكون ملائماً أن نسأل هذا السؤال: ترى هل السعادة عند نيتشه هى سعادة الجسد، ومتعة

الغرائز الجنسية ؟ وكيف يمكن لنيتشه وهو تلميذ شوبنهور أن يؤمن بذلك ؟

قد يكون من التبسيط المُخل أن نسارع إلى القول بأن السعادة عند نيتشه تكون فى ظل غياب القيم وفى رحاب حضور الجسد، أو نهلل ونقول أن نيتشه فيلسوف اللذة الأبيقورى، أو نجعل منه فيلسوف حضارة الارتواء والمتع . إن كل تلك الأحكام وغيرها من الأحكام المتسرعة لاتنطبق على نيتشه بصورة تامة ، فنيتشه يستعصى على مثل ذلك التبسيط المريح ، ونيتشه كفيلسوف يمثل نسيجاً بمفرده ، ولذلك فليس من الصواب أن ننسبه إلى مدرسة فكرية محددة ، فنقول مثلاً أنه : عدمى، ابيقورى، كل هذه الأحكام تنأى بنا عن الحقيقة ، وتجعلنا فقط نستريح فى واحة اليقين ، تلك الواحة التى لم يلجأ إليها نيتشه إلا فى النادر من أفكاره وآراءه . من ناحية أخرى، فإننى أتصور أن نيتشه كتلميذ لشوبنهور قد تلقن الدرس، وعرف أكثر من أى إنسان آخر أن المتعة التى نجنيها من الجسد متعة مشروطة بصحة وكفاءة الجسد، ولا ترافق الإنسان طيلة سنوات العمر، كما أنها قبل كل شيء عابرة ، زائلة، مؤقتة، لا تدوم وريثما تنطفئ . فكيف يجعلها نيتشه أساساً تنبنى عليه رؤيته عن السعادة ؟

إن مهمة نيتشه فى رأيى كانت هى التنبيه إلى أهمية الجسد، إعادة الاعتبار لذلك المهمل، المستبعد، المهمش من لغة الخطاب الفلسفى، ثم منحه الفرصة كى يعبر عن نفسه ، عن لحظات اشتعاله وخموده ، عن معنى حضوره وغيابه ، عن مغزى معاناته ومتعته . باختصار علاقة نيتشه بالجسد جزء من رغبة نيتشه فى تصالح الإنسان مع ذاته ، مع حواسه ، مع غرائزه ، مع ذلك العالم

الذى كان يعتبره الأخلاقيون بمثابة المستنقع الذى ينبغى تجفيفه والقضاء عليه ، وهى رغبة لاتنفصل أيضاً عن ثقة نيتشه فى هذا العالم ، وفى هذه الأرض . فالجسد والأرض لاينفصلان لديه . وفى هذا المعنى يقول نيتشه فى عبارات حاسمة :

"إننى أدعوكم أن تعودوا بفضيلتكم الشريدة إلى الأرض، مثلى أنا، عودوا إلى الجسد وإلى الحياة . فذلك ربما يمنح الأرض معناها، المعنى الإنسانى "[١٠].

(1) .Nietzsche : Thus Spake Zarathustra, P.26.

(2).Ibid : p. 67

(3)W. Hubben : Op.Cit, p. 110.

(٤) نيتشه : العلم المرح ، ص ١٣٨.

(5) Nietzsche: Thus Spake Zarathustra, P. 28.

(6) Nietzsche : Twilight of The Idols, P. 31, 33.

(٧) نيتشه : العلم المرح ، ص ٤٦.

(8) Nietzsche : Twilight of The Idols, PP. 71-72.

(9) Ibid : P. 72.

(10) Nietzsche : Thus Spake Zarathustra, P. 68.

تعقيب

وبعد، تُرى ماهي السعادة

يبدو أننا تحدثنا كثيراً عن السعادة ، وعن محاولات نيتشه لإيجاد مخرج من الأزمة الإنسانية ، لكننا مع ذلك لم نحاول أن نقدم إجابة قاطعة عن معنى السعادة عند نيتشه ، أو حتى عن معناها بشكل عام . والحق أن هذه الدراسة التى بين أيدينا ليست دراسة فى سيكولوجيا السعادة ، أو دراسة فى كيفية أن يكون المرء سعيداً . فالفلسفة لاتقدم وصفات جاهزة للهموم اليومية ، ولاتضع حلولاً حاسمة للأزمات الإنسانية . وحتى يكون هذا البحث أصدق تعبيراً عن نيتشه ، وعن فكرة السعادة ؛ لذلك فقد أخترنا له عنواناً هو : البحث عن السعادة ، ولم نقل مفهوم السعادة ، لأن نيتشه أبعد ما يكون عن الفيلسوف الذى يضع مفاهيم قاطعة ومحددة ، سواء عن السعادة أو غيرها من المفاهيم ، فنيتشه رجل التحولات ، فيلسوف الصيرورة ، فنان البراءة ، عاشق النار ، الباحث عن أقصى متعة، أقصى رغبة ، أقصى نشوة ، أنه يبحث عن السعادة تماماً مثلما يبحث عن الحقيقة . أما امتلاك السعادة أو امتلاك الحقيقة فكلاهما مستحيل . ربما تكون السعادة مثل الفن نوع من الإبداع ، فنحن نصنع سعادتنا مثلما نصنع أحلامنا وأمانينا وأوهامنا، فالسعادة لاتوجد بصورة مجانية، وإنما تتطلب جهداً ونضالاً، ولقد كان نيتشه من أكثر الفلاسفة تأكيداً على هذا المعنى، فنحن الذين نمنح هذا العالم القيمة ، وبالتالى فنحن الذين نعطيه المعنى ونطبعه بطابعنا ونمتلك أن نحيله إلى الفردوس أو إلى الجحيم، فكل هذا يعتمد على قرارنا وعلى اختيارنا، لأن نيتشه يضع مصير الإنسان بين يديه بصوره مرعبة ، ويرفض أى وصاية عليه سواء من

الأخلاق أو الرب أو المجتمع . شعار نيتشه هو لاتتبعنى وأتبع دائماً نفسك .. كن ذاتك إلى أبعد حد يمكنك بلوغه . ربما يكون فى هذه الحرية المطلقة سعادة الإنسان وشقائه فى وقت واحد . لكن لاننس أن نيتشه يطالبنا بأن نصنع من كل شيء متعة ، حتى من معاناتنا نفسها .

لانريد أن نكرر ما سبق وقلناه ، أن السعادة عند نيتشه هى أن نكون مخلصين لهذه الأرض ولهذا الجسد . أن نكون أطفالاً فى تقبلنا لهذا العالم ، أن نحول الحياة من حولنا إلى تراجيديا ديونيسية .. إلى متعة يكسوها الفرح الدائم بالتدمير، بالتغيير، بالخلق، بالإبداع، بالنسيان .. نسيان كل ما هو بالى وعقيم فى التجربة الإنسانية .

قد يقول البعض أن هذه الآراء هراء وأن الواقع يخرج لسانه لتأملات الفلاسفة، بل ويلعنهم فى كثير من الأحيان .. كل هذا صحيح . لكن الأمر الذى لاشك فيه أن الفلسفة تعلمنا أن نرتفع فوق الأشياء، وأن نتجاوز أنفسنا ونتجاوز العالم من حولنا . رسالة الفيلسوف ورسالة الفنان هى الإبداع . وتصحيح صورة هذا العالم عبر الفعل الخلاق . تجربة الفيلسوف وتجربة الفنان تجربة واحدة، أنها تجربة الأقاصى، أقصى حرية ، أقصى متعة، أقصى جمال، أقصى تمرد، أقصى حب ، أقصى عشق، أقصى حياة .. تجربة الأقاصى تلك هى التى تزرع الأمل فى رحم الحياة، وهى التى تخلق المثال فى قلب الواقع القائم . والمثال يعنى الأمل، يعنى الحلم ، يعنى أن يكون المرء إنساناً . لولا المثال، لولا الحلم ، لولا جنون الفلاسفة ما تقدمت الإنسانية خطوة، وما عرف الإنسان تجربة التجاوز التى هى جذر ممارسة الحرية .

ونعود ومرة أخرى إلى السؤال الحائر : ماذا تعنى السعادة عند نيتشه ؟ لأن الأجوبة مريحة دائماً، فلنقل إن السعادة عند نيتشه تبدأ من الإحساس الممتلئ بالحياة حتى تصل إلى الشعور بفيض الحياة. الإنسان السعيد عند نيتشه هو من يفيض بالحياة: الأطفال وأبطال التراجيديا، وكل من يمارس الحياة من خلال غريزة اللعب .

الإنسان السعيد هو كل من يتخلّ عن الجدية الزائفة التى يلتزم بها التعساء ممن تستعبدهم الأشياء، وكل من يدرك مثلما يدرك الممثل التراجيدى أنه يمارس لعبة . أجمل نشوات الحياة هى أن تحيل كل شيء إلى لعب، حتى الألم ، حتى العذاب، حتى الموت نفسه!

الدراسة الثالثة

الخيال اليوتوبي

تمهيد

الخيال اليوتوبى اصطلاح يبدو جديداً وغريباً على خارطة القضايا والمصطلحات الفلسفية التقليدية ، برغم أن مصطلحى الخيال واليوتوبيا مصطلحان يحملان فى بطاقة ميلادهما اسم الفلسفة . فكل من الخيال واليوتوبيا ولدا على أرض فلسفية ، وبعد أن تحددت قسمات وملامح كل منهما انتقلا من مجال الفلسفة إلى مجال الأدب والعلوم الإنسانية . فقد ظهر مصطلح الخيال أو المخيلة مع بداية فجر تاريخ الفلسفة ، واتخذ صوراً وأشكالاً متعددة بحسب طبيعة الفلسفات والمذاهب التى تناولته : المثالية ، الواقعية ، التجريبية .. إلخ ، وارتبط بكيانات وسياقات متنوعة : السياق الإبستمولوجى أو المعرفى، السياق الميتافيزيقى، السياق الجمالى، السياق الإبداعى، السياق السياسى، السياق الإيروسى.. وغيرها .

وما يقال عن الخيال يقال عن اليوتوبيا أيضاً، فاليوتوبيا بوصفها اللامكان أو المكان الخيالى بدأت بصورة متكاملة عند "أفلاطون" من خلال كتابه "الجمهورية". وبعد أفلاطون تواصل الإبداع اليوتوبى فى العصرين الوسيط والحديث، وبلغ هذا المفهوم قمته فى مرحلة عصر النهضة، أو ما يمكن أن نسميه بعصر الأحلام. أما فى أيامنا الراهنة فنجد التباساً فى التعامل مع الظاهرة من أقصى اليمين إلى أقصى اليسار ، فالبعض يستنتج من نهاية التاريخ ونهاية الأيديولوجيا أيضاً نهاية اليوتوبيا مستنداً فى ذلك

إلى دخول البشرية عصر العولمة أو حقبة الجنة الأرضية، حيث صار المستحيل ممكناً ، وتطابقت الأرض مع السماء . ولاشك فى أن هذا هو حلم البشرية منذ فجر التاريخ ، غير أن واقع الممارسات الفعلية للأنظمة السياسية العالمية خاصة النظام الأمبريالى الأمريكى والرأسمالى الغربى -تؤكد زيف ودعائية وديماجوجية هذه الشعارات ، إذ مازال العالم يرزح تحت عبء الصراعات العرقية والطائفية والقومية ، ومازالت قضية الجنوب والشمال، والفقراء والأغنياء، والعبيد والسادة ، مازالت تحتل مقدمة المسرح السياسى .

وفى اتجاه آخر يستند إلى نشوة الانتصارات العلمية ، ويقوم على الإيمان المطلق بالعقل، وبقدرة الإنسان على التطور يذهب مفكر مثل هربرت ماركيوز إلى التبشير بنهاية اليوتوبيا ، ويقصد بذلك أن عصر المستحيلات قد ولى وصار بإمكان الإنسان أن يقهر أى مستحيل وأن يجعل من الأحلام ممكنات ومن اليوتوبيا واقعاً حياً . ولا ريب فى أن العلم قد حقق إنجازات مذهلة ، وحقق الكثير من أحلام الإنسانية . ولكن هل كل الأحلام قد تحققت؟ وهل هناك حدود نهائية للحلم الإنسانى ؟ وهل يمكن أن نصل إلى عصر نهاية الأحلام أو عصر نهاية اليوتوبيا؟

الإجابة من وجهة نظرى بالنفى ، فالقول بنهاية اليوتوبيا يتضمن استحالة منطقية ، أعنى أن نهاية اليوتوبيا هى نهاية الأحلام؛ وبالتالى نهاية الصراع، ونهاية الفعل الإنسانى، ونهاية التاريخ، والانتقال من الجحيم الأرضى إلى الفردوس السماوى . ولأن هذا الأمل لم يتحقق بعد ، لذا ستظل اليوتوبيا ممكنة وقائمة .

إن هذا البحث ليس فقط مجرد دراسة لتقصى معنى الخيال عند الفلاسفة ، أو لرصد التطورات التاريخية لمفهوم اليوتوبيا، ولو كان الأمر كذلك ما تجاوزنا الدراسات التقليدية والكتابات السابقة فى هذين الموضوعين .

إن هذا البحث هدفه الأساسى كشف العلاقة بين الخيال واليوتوبيا إيماناً منا بأن الأساس الإبستمولوجى والأنطولوجى لهما واحد . أو بعبارة أخرى أنهما ينبعان من مصدر واحد، ألا وهو تطلع الإنسان إلى عالم أفضل .

فإذا كنا نقول إن هناك خيالاً سياسياً ، وخيالاً دينياً ، وخيالاً فلسفياً ، وخيالاً جنسياً ، وخيالاً فنياً .. إلخ أفلا يكون الأجدر أن نقول أيضاً أن هناك خيالاً يوتوبياً ، خاصة وأن الخيال واليوتوبيا من طبيعة واحدة كما أسلفنا، لذلك فإن هذا البحث بكلمات موجزة؛ هو محاولة للإجابة عن التساؤلات التالية : ما هى أوجه الالتقاء بين الخيال واليوتوبيا ؟ ماذا يعنى الخيال اليوتوبى، وماذا يختلف عن بقية التخيلات ؟ ما هى تجليات الخيال اليوتوبى ؟

أخيراً فإن هذا البحث هو محاولة للدفاع عن فاعلية الخيال اليوتوبى بوصفها فاعلية النفى، والتجاوز ، والخلق ، والأمل فى مواجهة عالم يحاول أن يرسخ فينا كل مشاعر القهر واليأس والخوف والعجز .

القسم الأول

علاقة الخيال باليوتوبيا

(١)

مدخل حول مصطلح ومعنى الخيال

يتردد مصطلح الخيال فى العديد من الكتابات الفلسفية والأدبية والنقدية والسيكولوجية . والواقع أن مهاد مصطلح الخيال كان فى نطاق الفلسفة، ثم انتقل إلى مجال الإبداع الفنى والأدبى بعد أن تحددت ملامحه وقسماته فى آراء فلسفية محددة .

ومصطلح الخيال فى اللغة العربية يدل على معان : الظن، ورؤى أحلام النوم واليقظة، ويشير إلى معنى الظل أو الطيف، وأحياناً يأتى مرادفاً لمعنى الوهم . فإذا رأى المرء سحابة وأعتقد أنها ستمطر، فهذا من باب الظن والاعتقاد، "والسحابة المُخُيلُ.... إذا رأيتها حسبتها ماطرةً ..."[١]. أو كما يقول أبن الأثير: المخيلةُ موضع الخيل، وهو الظن كالمظنة، وهى السحابة الخليقة بالمطر"[٢].

والخيال يرتبط فى اللغة العربية بما نراه فى أحلام النوم أو اليقظة من هلاوس وصور غامضة : "وتخيل الشيء له : تشبه وتخيل له أنه كذا أى تشبه وتخايل؛ يقال : تخيلته فتخيل لى ... والخيال والخياله : ما تشبه لك فى اليقظة والحلم من صورة "[٣].

والخيال فى العربية هو أيضاً الطيف أو الظل : "والخيال والخيالةُ : الشخص والطيف . ورأيت خيالهُ وخيالتهُ أى شخصه وطلعته من ذلك التهذيب : الخيال لكل شيء تراه كالظل، وكذلك خيال الإنسان فى المرآة، وخياله فى المنام صورة تمثاله، وربما مر بك الشيء شبه الظل فهو خيال، يقال : تخيل لى خياله "[٤].

وأخيراً فالخيال فى اللغة العربية يشير أحياناً إلى الوهم، فالطائر المحلق فى السماء قد يشاهد ظله فيعتقد أنه صيد، فينقض عليه فلايجد شيئاً : "خيال الطائر يرتفع فى السماء فينظر إلى ظل نفسه فيرى أنه صيد فينقض عليه ولايجد شيئاً، وهو خاطف ظله"(٥).

أما فى اللغة الإنجليزية، فنجد أن الكلمة الإنجليزية Imagina-tion أشتقت معناها من الكلمة اللاتينية Imaginatio التى كانت بدورها مقابلاً متأخراً للكلمة اليونانية Phantasia، ومن هذا الأصل اليونانى اشتقت الكلمة الإنجليزية Fancy معناها بصورة مباشرة. وظلت الكلمتان Imagination، Fancy مترادفتين فى المعنى لمدة طويلة من حيث اشارتهما إلى ملكة تلقى الصور وتشكيلها(٦) . ولم تبدأ الكلمتان فى التمايز والانفصال إلا فى العصر الحديث ، حيث أصبحت كلمة Fancy تشير إلى الخيال فى معناه التلقائى المنفلت أو إلى معنى الوهم . أما كلمة Imagination فغدت تشير إلى الخيال فى معناه الواعى الهادئ المنضبط . فقد فرق شلنج بين الشطح الخيالى، والخيال المنظم المرتبط بفعل التموضع أو التخارج ، أو فعل الخلق والإبداع (٧) .

وقد لاقت هذه التفرقة قبولاً وترحيباً من بعض شعراء المدرسة الرومانسية . فقد ميز "وردز ورث " بين الوهم ، والخيال وهو يشير فى هذا الصدد إلى سمو الثانى وخطر الأول . فالوهم سلبى يهتم بمظاهر الصور ، ويخضعها لنزوات ومشاعر فردية عرضية أما الخيال فيهتم بتصوير الحقيقة من خلال التركيز على الخصائص الجوهرية الذاتية ، وليس الصفات العرضية الخارجية(٨).

أما كولريدج فيستند فى تمييزه بين الخيال والوهم ، على

التفرقة بين قدرة تشيع الجده والابتكار، وأخرى تتقبل الأشياء الجاهزة ، بين ما يمزج ويركب، وما يخلط ويجاور[٩]. ويحدد كولريدج الوهم على أنه نمط من الذاكرة تحرر من قيود الزمان والمكان، وهو يستقبل مواد الذاكرة عبر قانون التداعى[١٠].

وهكذا يضع "كولريدج " الوهم فى منزلة أعلى من الإدراك والتذكر الخالصين ، وفى منزلة أدنى من الخيال . والوهم فى هذا السياق "يجاور بين الصور ولايدمجها فى وحدة ، وما أشبه ما ينتجه الوهم بالأخلاط التى تبقى الأجزاء فيها منفصلة برغم تقاربها، أما ما يبدعه الخيال فيماثل المركب أو المزيج الكيماوى الذى تفقد فيه الأجزاء هوياتها المنفصلة من أجل أن تنصهر فى جوهر جديد يتألف من هذه الأجزاء ولكنه يختلف عنها"[١١].

إن الخيال بتعبير كولريدج "يصهر " ، أما الوهم "فيجمع" فحسب[١٢]. ومع ذلك يظل هناك صعوبة واضحة فى تمييز كولريدج السابق بين الوهم والخيال، فإذا كان الوهم هو نمط خاص من الذاكرة يتجاوز أنظمة الزمان والمكان فماذا يختلف إذن عن الخيال الذى كثيراً ما يتشكل أيضاً بنفس الطريقة من خلال صور ومعطيات من الذاكرة المحررة من قيود المنطق والواقع؟

عموماً فإن تمييز كولريدج السابق بين الخيال والوهم لايعنى الفصل التام بينهما، فلاشك أن هناك ظلال وأوجه التقاء، فمن الواضح أنهما على الأقل يعملان معاً فى إنتاج الأعمال الفنية . فالخيال والوهم قد يتعايشان معاً فى إنتاج قصيدة واحدة[١٣].

وعلى هذا النحو فإن وضع حدود فاصلة بين الوهم والخيال يبدو من وجهة نظرنا أمر بالغ الصعوبة. وسواء اعتبرنا الوهم

نوعاً من الخيال التجميعى كما ذهب كولريدج ، أو اعتبرناه خيالاً جامحاً يقف خارج حدود المنطق واللامعقول، أو نظرنا إليه على أنه قوة لاشعورية تعمل فيما وراء مبدأ الواقع وعالم الوعى والشعور، فإننا فى كل الحالات لانستطيع أن نسلم بفكرة إنفصال الوهم عن الخيال ونميل إلى النظر إليهما على أنهما عملية واحدة ومتداخلة خاصة إذا تعلق الأمر بالإبداع ، اللهم إذا كنا نتحدث عن الأوهام المرتبطة بالهلاوس السمعية والبصرية التى تنتاب المرضى السيكولوجيين . ففى هذه الحالة قد يكون هناك مبرراً للتفريق بين الوهم والخيال .

أما خارج هذا الإطار فإننا نميل إلى اعتبار الكلمتين مترادفتين، من حيث أن الخيال ؛ بطبيعته يمثل النشاط الحر للفكر المتحرر من سلطة الواقع، وهو الملكة التى تعبر بشكل أساسى عن التلقائية، ففى كل نشاط فكرى خيالى تلقائية . وقد يبدأ الفعل الإبداعى عند المبدع بنوع من التلقائية، ثم ينتهى إلى التخطيط والتخيل المنظم المنضبط، ولست أدرى كيف يمكن لنا أن نحكم على فعل تخيلى ما بأنه تلقائى أو غير تلقائى، أو أنه منضبط أو غير منضبط ، إلا من خلال نتيجته، أعنى من خلال ناتجه الإبداعى : لوحه، قصيدة، قصة، نظرية علمية، يوتوبيا .. إلخ . بل وسيكون من الصعوبة بإمكان أن نتصور أياً من هذه الإبداعات كان نتاجاً لخيال من النوع المتهور، أو لآخر من النوع المنضبط . بعبارة أخرى أن أقصى ما يستطيعه المرء هو أن يصدر حكماً تجاه الناتج الخيالى، فقد نستطيع أن نقول أن تلك اللوحة السريالية تتضمن خيالاً أكثر تلقائية وجموحاً من مثيلتها الواقعية. ونستطيع أن نعلن مثلاً أن الخيال اليوتوبى أكثر انفلاتاً وحرية من الخيال السياسى. ومع ذلك

فكل هذه الأحكام تبدو تقديرية وتخضع لمنطق النسبية ولايوجد فيها كلمة نهائية .

وفى ضوء ما سبق يبدو لى أن مساواة الفلاسفة العرب بين مفهومى : التخيل والتوهم لها ما يبررها فى هذا النطاق . فها هو الفيلسوف العربى المسلم "الكندى " يذهب إلى أن : "التوهم هو الفنطاسيا، وهو قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفنطاسيا هو التخيل وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها "(١٤).

إن التخيل والتوهم من طبيعة واحدة ، فالوهم أنطباع مدرك غير مطابق للواقع، والخيال أيضاً لايعبر عن الأشياء تعبيراً مطابقاً ، وهكذا فإن فكرة اللاتطابق هى الفكرة الموجهة فى تحليل الوهم والخيال .

وعلى هذا فإن موضوعات التوهم والتخيل متماثلة ، من حيث أنها غير مطابقة للواقع القائم . وهى من جانب آخر تطابق سياق الوعى وهو يتوهم أو يتخيل وهكذا يتحول اللاتطابق إلى تطابق، وتئول اللاحقيقة إلى نوع من الحقيقة(١٥). بعبارة أخرى يمكن القول : "إن الشعور وهو يتخيل أو يتوهم ، يضع حقيقة اللاحقيقة ويرسى تطابق اللاتطابق، ويكفل لنا هذا الوضع تأسيس منطق خاص بهذه الفاعليات الذاتية ، وإن يكن منطقاً يتجاوز المقولات المشهورة إلى مبادئ أخرى محايثة لاتنبثق إلا من هذه القوى وهى تمارس نشاطها "(١٦).

إن هذا التحليل يقودنا إلى عدم الاكتراث بالتفرقة بين الوهم والخيال، أو بين الوهم والحقيقة خاصة فى مجال الإبداع الفنى

والأدبى - لما تنطوى عليه هذه المفاهيم من أحكام قيمية - أيديولوجية تحيا وفق التصورات الكلاسيكية للمنطق الصورى وأكاذيب القيم المطلقة. والواقع أن أصرارنا على عدم التفرقة بين الوهم والخيال مصدره حرصنا على منح العقل البشرى مزيداً من الحرية والقدرة على تجاوز الواقع القائم ، وقطع الطريق على هؤلاء الذين يحاولون مصادرة التخيل البشرى بدعوى أنه يتعارض مع مسلمات الأنظمة القائمة ، أو التقاليد المستقرة ، أو الأفكار السائدة. وعموماً فإننا سنرتضى أن نستخدم فى سياق هذا البحث كلمة Imagination على اعتبار أنها الكلمة الأكثر شيوعاً، والأكثر دقة وتحديداً، من حيث أن الخيال فى معناه العام هو تصور أو تشكيل بالصور، وهذه الكلمة تتضمن فى معناها وتكوينها كلمة صورة Image وعلى هذا سنعتبر الخيال كله عملية ذهنية واحدة نشير إليها بالكلمة Imagination .

(١) ابن منظور : لسان العرب، الجزء الثانى، دار المعارف، ص ١٣٠٤.

(٢) نقلاً عن ابن منظور : المرجع السابق، ص ١٣٠٥.

(٣) المرجع السابق، ص ١٣٠٦.

(٤) المرجع السابق، ص ١٣٠٧.

(٥) المرجع السابق : ص ١٣٠٦.

(٦) د. جابر عصفور : الصورة الفنية ، دار التنوير ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٣ ، ص ١٧.

(٧) رينيه ويليك : تاريخ النقد الأدبى الحديث ١٧٥٠-١٩٥٠ ، الجزء الثانى : العصر الرومانسى، ترجمة مجاهد عبدالمنعم مجاهد ١٩٩٩ ، ص ٣١٨.

(٨) د . محمد غنيمى هلال : النقد الأدبى الحديث، نهضة مصر، الفجالة ، القاهرة، ص ص ٣٨٩-٣٩٠.

(٩) د . عاطف جودة نصر : الخيال مفهوماته ووظائفه، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤ ، ص ٦٥.

(١٠) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(١١) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(١٢) ج . روبرث بارت، اليسوعى : الخيال الرمزى، كولريدج

والتقليد الرومانسى، ترجمة د . عيسى على العاكوب ، معهد الإنماء العربى، بيروت ، ١٩٩٢ ، ص ٦٦.

(١٣) انظر : رينيه ويليك : المرجع المذكور، ص ٣١٩. وانظر أيضاً : ج . روبرث بارت : المرجع المذكور، ص ص ٦٧-٦٨.

(١٤) نقلاً عن : د . جابر عصفور : المرجع المذكور، ص ١٧.

(١٥) د . عاطف جودة نصر : المرجع المذكور، ص ص ٦٥-٦٦.

(١٦) المرجع السابق : ص ٦٦.

(٢)

أنطولوجيا الخيال

تمهيد

لاقى موضوع الخيال اهتماماً واضحاً من العديد من الفلاسفة سواء المثاليون أو التجريبيون. وسوف نبتعد عن موضوع دراساتنا لو حاولنا أن نتتبع آراء الفلاسفة المحدثين في هذا الشأن: لذلك قد يكون من المفيد أن نتوقف عند الوصف الفينومينولوجي للخيال، بوصفه منهجاً فلسفياً يحاول أن يتلافى نقائص كل المثالية والتجريبية ويقوم على التحليل الأنطولوجي للظاهرة.

وبرغم أننا قد لانتفق مع كل ما يذهب إليه أصحاب الاتجاه الفينومينولوجى من آراء؛ إلا أننا نعتقد أن هذا الاتجاه هو أقرب الاتجاهات الفلسفية المعاصرة إلى فهم وتحليل ظاهرة الخيال تحليلاً أنطولوجياً، من حيث إنه يستهدف الكشف عن أبعاد وطبيعة الخيال كجزء من الفاعلية السالبة للوعي المتجه دائماً إلى الخارج. من هنا ستكون نقطة انطلاقنا في هذا الفصل هو تحليل الخيال في علاقته بالعدم بوصفه القاعدة التي يتأسس عليها الخيال أنطولوجياً.

قصدية الوعى (هوسرل) :

تناولت الفلسفة الفينومينولوجية ظاهرة الخيال وعلاقتها بالظاهرات الأخرى فى سباق ما انتهت إليه من أفكار رئيسية تقوم على ضرورة التمييز بين الوعى وموضوعاته، وعدم الخلط بين التجربة ومحتواها، والفصل بين الموضوع الحقيقى

الواقعى والموضوع القصدى، وفى الكشف عن مبدأ خاص يفسر علاقة الوعى بالعالم بشكل يتجاوز المثالية والواقعية بمعناها التقليدى[١].

ولقد كانت فكرة "القصدية " هى الفكرة الموجهة فى تفسير علاقة الوعى بالعالم فى الفلسفة الفينومينولوجية . وقد أخذ هوسرل هذه الفكرة عن أستاذه فرانز برنتانو F. Brentano الذى أكد أن القصدية هى السمة الأساسية المميزة لكافة الخبرات أو الظواهر النفسية، وهى تعنى أن كل ظاهرة ترتبط بموضوعها ارتباطاً تلازمياً . وهذه الفكرة اعتبرها هوسرل اكتشافاً عظيماً بدونه ما كان يمكن أن تقوم للفينومينولوجيا قائمة . وفكرة القصدية يلخصها هوسرل فى عبارته : " إن كل وعى هو وعى بشيء ما " ، وبرغم بساطة هذه العبارة إلا أن مغزاها عميقاً للغاية إذ أنها تشير إلى أن موضوعات العالم الخارجى ليست منفصلة عن الذات الواعية. وأن الذات أيضاً ليست مستقلة عن عالم الأشياء . فالوعى متجه دائماً إلى الخارج، أنه فى حالة دائمة من الفرار من ذاته صوب موضوعاته أن هذه الحركة التى تلقى بالوعى خارج ذاته يسميها هوسرل "الاتجاه القصدى "[٢].

ويشرح هوسرل معنى "الاتجاه القصدى " بقوله : "واقعة الشعور بوجود شيء عند ادراكه أو التفكير فيه أو الشعور به أو الرغبة فيه ... إلخ"[٣]. ومع ذلك فإن الاتجاه القصدى لايعنى أن موضوعات الوعى هى وقائع تجريبية أو موضوعات فيزيقية، أو معطيات حسية، إن العلاقة "بين الوعى وموضوعه ليست علاقة تماس أو مواجهة أو علية بين شىء وآخر، وليست أيضاً علاقة شىء بصورته التى تظهر فى المرآة "[٤].

إن الموضوع القصدى عند هوسرل يتمتع باستقلالية تجاه الوقائع الخارجية . فالموضوع الواقعى، وليكن تلك الشجرة التى أدركها قد يطرأ عليه بعض التغيرات، كأن تفقد الشجرة أزهارها وتتغير ألوانها وظلالها، بل قد تدمرها النار . ومع ذلك تبقى الشجرة التى تمثلت لوعيى كما هى . معنى هذا أن الموضوعات القصدية لاتتأثر بالتغيرات الخارجية التى تطرأ على نظائرها فى عالم الوقائع، بل تتأثر فقط بما يحدث داخل تيار الوعى ذاته من تغيير أو تعديل . وهذا يعنى أن الموضوع القصدى موضوع مستقل يبقى مع الخبرة بصرف النظر عن وجود أو عدم وجود الموضوع الواقعى(٥).

وهكذا فإن الوعى عند هوسرل يتضمن المبادرة أى الحرية، وهو يتضمن أيضاً المفارقة، فلاشك أن هذا الذى يمنح المعنى للظواهر لايمكن أن يكون جزءاً من نسيجها ويتحتم أن يكون مفارقاً لها ومفارقاً لذاته من حيث كونه حرية(٦).

وانطلاقاً من هذه الرؤية التى تمنح الوعى الإنسانى كافة صفات: الاستقلال، المفارقة، الحرية، الخلق يتأسس مفهوم هوسرل عن الخيال، فهو مثلما يميز بين الموضوع القصدى والموضوع الواقعى، يميز أيضاً بين التجربة الخيالية وبين محتواها . وهوسرل يقدم لنا فى هذا الشأن مثالاً شارحاً هو القنطور(*). الذى يعزف آلة الفلوت . أننا نتخيل بحرية هذا الكائن الأسطورى أنه مجرد صورة من تركيبنا، "فالقنطور نفسه ليس بطبيعة الحال شيئاً نفسياً، وهو غير موجود لا فى النفس ولا فى الوعى، ولا فى أى شيء أنه غير موجود بالكلية . أنه بأكمله اختراع ... ولكن ينبغى ألا نخلط البته بين هذه الخبرة المعاشة الخاصة بالاختراع،

وبين ما اخترع بواسطتها من حيث هو كذلك(٧).

إن هوسرل لايضع للعالم وموضوعاته أى وجود متعال على الذات، فالموضوع المتعالى الذى لايشكل أى جزء أو لحظة من لحظات الوعى الخالص ويقع كلية خارجه، هو موضوع ليس له وجود على الإطلاق . وهكذا فإن وجود الموضوع يكون مستمداً من الذاتية، أعنى من أفعال الوعى الملازمة للموضوع القصدى(٨).

من هوسرل إلى سارتر :

إن حرص هوسرل على استقلالية الموضوع القصدى عن الموضوع الواقعى، وتأكيده المستمر على فاعلية وحرية الوعى تجاه عالم الأشياء كان له أكبر الفضل فى التأثير على الفلاسفة الذين جاءوا بعده من أمثال: "ميرلوبونتى"، "وهيدجر"، "وإنجاردن" ، "وباشلار"، "وسارتر". ونتوقف هنا بشكل خاص عند الفيلسوف الفرنسى جان بول سارتر على اعتبار أنه الفيلسوف الوجودى الذى أولى موضوع الخيال اهتماماً خاصاً وخصص له كتابين هما: التخيل L'imagination (١٩٣٦)، و"الخيالى" L'imaginaire (١٩٤٠) والذى ترجم إلى اللغة الإنجليزية تحت عنوان The Psychology of Imagination .

وبداية يعترف سارتر بأن هوسرل هو الذى فتح الطريق لدراسة الخيال عبر المنهج الفينومينولوجى . ويذكر أنه "ما من دراسة للصورة يمكن أن تهمل اللمحات الفنية التى يقدمها لنا . ونحن نعلم الآن أنه يجب الانطلاق من جديد من الصفر، ونهمل كل ما كتب قبل الظاهرية .."(٩).

وبرغم أن نقطة انطلاق سارتر فى تحليل الخيال هو المنهج الظاهراتى عند هوسرل، إلا أنه فى واقع الأمر يتجاوز هوسرل، فهو يرى أن هوسرل لم يتعد إطلاقاً نطاق الوعى الخالص للظاهرة من حيث هى كذلك، بعد أن علق النظر فى الوجود الواقعى للأشياء. ورغم اكتشافه لفكرة القصد التى تربط بين الذات والموضوع من خلال علاقة الإحالة المتبادلة، إلا أنه قد انزلق إلى نوع من التصورية المطلقة(١٠).

من هنا يحاول سارتر تأسيس أنطولوجيا جديدة قوامها مقولتا القصد والانفصال . فالوعى يقوم بحركتين متعاكستين : الحركة الأولى، وهى حركة الاتجاه أو القصد، والتى بمقتضاها يتجه الوعى نحو الأشياء مما يترتب عليه عدم الوقوع فى المثالية التى لاتقر بالوجود الخارجى للأشياء، أما الحركة الثانية، فهى حركة انفصال الوعى عن الأشياء التى من خلالها يتمايز الوعى عن عالم الأشياء ويتحقق شرط إمكان المعرفة وإمكان الحرية(١١).

والواقع أن مقولتى القصد والانفصال قد حققتا لسارتر هدفاً مزدوجاً، فهو إذ يقيم أنطولوجيا على أساس مبدأ القصد الفينومينولوجى إنما يفصل بين الوعى والأشياء دون أن يقف عند حدود الوعى كما فعل هوسرل، ودون أن يترك الوعى كى ينشغل بالوجود العام كما فعل هيدجر(١٢).

وهكذا فإن الوعى عند سارتر ليس شيئاً بذاته أو مجرد مادة تفكر، ولكنه فاعلية لديها القدرة الدائمة على التوجه نحو الأشياء والتميز عنها فى وقت واحد . والإنسان من هذه الناحية هو وجود منخرط فى العالم، وهو فى الوقت نفسه أنفصال وملاشاه

وعدم[١٣]. وعند هذه النقطة الأخيرة نجد أنفسنا مرغمين على التوقف عند بعض المقولات الأنطولوجية الأخرى فى ميتافيزيقا سارتر، والتى ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمفهوم الصورة العقلية بشكل عام مثل : الوجود لذاته، والوجود فى ذاته، والعدم .

يفرق سارتر بصورة حاسمة -بين نوعين من الوجود : الوجود الشيئى "الوجود فى ذاته " ، والوجود الإنسانى "الوجود لذاته ". والوجود فى ذاته هو الوجود الذى يخص عالم الأشياء المغايرة للوجود الإنسانى . وكلمة فى ذاته تعنى أنه معادل أو مطابق لذاته . ومن خصائص هذا الوجود : أنه وجود مصمت . جامد، لا واعى، تام الكينونة، لا ينطوى على أى نفى أو عدم، ليس به أى ثقوب، لايعرف الأختيار ولا الحرية، له ماهية ثابتة لاتتغير ولاتتبدل، لايمكن أن يعقد أى علاقة بالغير، فهو ذاته إلى مالانهاية .

أما الوجود لذاته أو الوجود الإنسانى، فهو وجود غير مطابق لذاته، بلا ماهية، حر والحرية هى جوهره، متخارج، مفارق لذاته لأنه يتجاوز ذاته باستمرار، واع بأنه النقص الوحيد الذى يوجد فى هذا الوجود، تماماً مثلما يعى بأنه عدم وأن العدم هو طابعه الجوهرى . أو كما يقول سارتر : "... إنه فى مجيئه إلى الوجود يدرك نفسه كنقص، ويعى نفسه وجوداً ليس قائماً بعد "[١٤].

والملاحظ هنا أن الأساس الذى يستند إليه سارتر فى التفرقة بين نمطى الوجود فى ذاته، والوجود لذاته هو مقولة العدم . ويستطيع المرء أن يزعم أن هذه المقولة هى المقولة الرئيسية فى البناء النسقى لفلسفة سارتر . فهو أيضاً يتكئ على نفس المقولة فى تفسيره للعلاقة بين عالم الوعى أو الوجود الإنسانى وعالم

الأشياء، وهذا يؤكده سارتر بقوله : "إن ما هو لذاته، وما هو فى ذاته يرتبطان برابطه تركيبية ليست شيئاً آخر سوى الوجود لذاته نفسه، إن الوجود لذاته فى الحقيقة لاشيء سوى الاعدام الخالص للوجود فى ذاته، أنه يشبه ثقباً كائناً فى قلب الوجود "(١٥).

"إن ما هو لذاته يشبه إعداماً صغير Atiny Nihilation يتخذ أصله فى قلب الوجود ... ومشروعيته الوحيدة تأتيه من واقعة كونه إعداماً لما هو فى ذاته فى فرديته وجزئيته وليس للوجود بشكل عام "(١٦).

بعبارة أخرى، فإن ما هو لذاته يجلب العدم إلى العالم بمقتضى كونه ذلك النقص أو الفراغ الذى أخفق فى أن يكون شيئاً . ولأنه سلب ونفى فهو يعلم أنه ليس هذا الشيء فى ذاته، ولايمتلك ما يمتلكه هذا المقعد (مثلاً) من استقرار واكتمال وثبات وكثافة وتطابق مع ذاته . برغم أنه يتحرق شوقاً لأن يكون شيئاً حتى يفر من عبء الحرية ومسئولية الاختيار .

إن الوجود لذاته لديه المقدرة على إنتاج اللاوجود، لأنه مغاير للوجود فى ذاته ومفارق له ؛ وبذلك فإن الإعدام أو النفى هو الفعل الذى من خلاله يتصل ما هو لذاته بما هو فى ذاته . وهنا يتضح أن الوجود لذاته أو الوعى هو العدم نفسه، وهو أيضاً الوجه الآخر للحرية، من حيث أن كل اختيار هو إعدام للماهية وتجاوز للكينونة ؛ وبالتالى فإن الوجود لذاته بمعنى من المعانى هو اللاوجود فى ذاته أو عدمه(١٧).

مما سبق يتأكد لنا مرة أخرى أن مقولة العدم تحتل مكان القلب فى فكر سارتر ؛ لهذا ليس من المستغرب أن نجد العدم هو

الرئيسى فى كل ما يقوم به الوعى الإنسانى من فاعليات عقلية سواء أكان يدرك أو يتصور أو يتذكر أو يتخيل، فالعدم يلازم هذه التجارب بدرجات متفاوته، وهذا ما سيتضح لنا من خلال تحليل سارتر الفينومينولوجى لهذه الظواهر . ففيما يتعلق بتجربة الإدراك، نجد سارتر يزعم أن تجربة الإدراك لاتتحقق إلا من خلال خلفية أو أرضية من العدم، فالموضوع المدرك هو صورة تظهر على خلفية من العدم، أو كما يقول سارتر : "ينبغى لنا أن نلاحظ بأنه فى كل إدراك يوجد دائماً تكوين لشكل ما على أرضية... فكل الأشياء تتوقف على وجهة انتباهى"[١٨].

وكى تتضح هذه الفكرة يذكر لنا سارتر مثالاً عينياً شارحاً : فلنفترض أننى تواعدت مع صديقى بيتر على أن نلتقى فى أحد المقاهى . ولنفترض أيضاً أننى قد تأخرت على ميعاد صديقى بعض الوقت، فحين أدخل المقهى مفتشاً عن وجه صديقى، فإن المقهى بكل ما فيه من مقاعد وطاولات ومرايا وألوان وروائح الدخان المتصاعد وجلبة وضوضاء الرواد ... كل هذا وغيره يمثل وجوداً ممتلئاً، ولكن بحثى عن وجه صديقى يجعل هذه المظاهر تتلاشى وتذوب حتى تصبح فى هامش انتباهى، إنها تنعدم، وهذا الإعدام (الأول) هو الشرط الضرورى لظهور وجه صديقى[١٩].

ولكن حين اكتشف أن صديقى ليس موجوداً بالمكان، هنا يتحقق غيابه أو عدمه على أرضية إعدام المقهى، وهذا هو الإعدام الثانى. "إن بيتر فى الواقع غائب عن كل المقهى، وغيابه يثبت المقهى فى تلاشيه، وتظل المقهى هى الأرضية"[٢٠].

وهذا المثال يبين لنا أن هناك عدماً مزدوجاً : فثمة عدم مصدره

تلاشى المقهى كشرط لظهور صورة بيتر، وثمة عدم آخر فى التلاشى المستمر لصورة صديقى الغائب . وعلى ذلك فإن قولى: "صديقى ليس موجوداً هنا " لايعنى فقط إصدار حكم سلبى وإنما يعنى على العكس "مثول اللاوجود أو العدم بالنسبة لى"(٢١).

إن بيتر الغائب هو مجرد تصور أو صورة عقلية، فإذا تمكنت من العثور على بيتر فى المقهى، فإن صورته فى هذه الحالة تصبح بالنسبة لى إدراكاً ممتلئاً أو بتعبير سارتر "وعياً ممتلئاً " ، أما إذا لم أعثر على بيتر، فإن بيتر الغائب سيكون مجرد صورة عقلية، مجرد غياب .

ويوضح سارتر هذه الفكرة (الصورة العقلية) بطريقة أكثر تحديداً فى أول صفحة من كتاب "التخيل " بهذا المثال : أننى انظر الآن إلى هذه الورقة البيضاء، الموضوعة على مكتبى، وأدرك شكلها ولونها والكيفيات المختلفة التى تكون عليها، أنها "حاضرة وهامدة فى وقت واحد " ، أنها وجود فى ذاته . أما وعيى بها فلايمكن أن يكون شيئاً، لأنه ضرب آخر من الكينونة يختلف عن كينونة الورقة وسائر الأشياء الأخرى المحيطة بها . أن هذا الوعى هو وجود لذاته . وعندما أدير رأسى بعيداً، فأننى لا أرى هذه الورقة، وإنما سأرى أشياءً أخرى . فالورقة الآن لم تعد حاضرة أمامى، أنها لم تعد حاضرة لأجلى، أنها حاضرة هناك . وأنا الآن "... لا أراها . وهى لاتفرض نفسها بوصفها حداً لتلقائيتى، وهى أيضاً ليست معطى هامداً موجوداً فى ذاته . أنها فى كلمة واحدة غير موجودة فى الواقع، بل هى موجودة بما هى صورة ".(٢٢).

ويذكرنا مثالاً آخر فى كتابه "سيكولوجيا الخيال " أننى أشاهد شخصاً ما قادماً نحوى، وأتصور أن هذا الشخص هو بيتر، غير أن هذا الاعتقاد المرجأ يحتمل الشك إذ يمكن لهذا الشخص أن يكون شخصاً آخراً . وهنا يتساوى لى أن أقول : "أن لدى صورة عن بيتر " أو "أنا لا أرى بيتر " أو "أنا لا أرى شيئاً على الاطلاق"[٢٣].

إن الصورة على هذا النحو "ينبغى أن تتضمن فى صميم بنيتها مركباً منعدما أنها تشكل نفسها كصورة بوضع موضوعها على أنه موجود فى مكان آخر أو ليس موجوداً"[٢٤].

والصورة عند سارتر تتضمن سلباً مزدوجاً : من حيث إنها أولاً إعدام للعالم طالما أن العالم الذى تصوره ليس هو العالم الفعلى، وهى ثانياً إعدام لذاتها لأنها لاتمثل عملية نفسية عينية ممتلئة[٢٥].

ويصـف سارتر الصـورة العقلية بأنها نـوع مـن "القصد الخالى" an empty intention، أى القصد الذى يضع موضوعه بوصفه عدماً أو لا وجود . ".... إن القصد الخالى هو وعى بالنفى يتجاوز نفسه نحو موضوع يضعه بوصفه غائباً أو ليس موجوداً. وعلى ذلك فمهما كان التفسير الذى نقدمه حول غياب بيتر، فإنه يتطلب من أجل أن يحدث أو يتحقق لحظة سالبة من خلالها يشكل الوعى نفسهُ بوصفه سلباً فى ظل غياب كل تحدد سابق[٢٦].

ويذهب سارتر إلى أننا إذا تعاملنا مع الصورة على أنها إدراك ناتج عن التجربة الحسية، فإننا نعجز عن تمييزها بصورة جذرية عن المدركات العقلية؛ لذلك فمن الخطأ النظر إلى المقاصد الخالية للوعى بمعيار الأشياء، فالقصد الخالى لا يمكن تبريره بالقصد

الممتلئ . لأن المقاصد فى نهاية الأمر سواء أكانت خالية أو ممتلئة تنتمى إلى مجال الطبائع النفسية. والمقاصد تكون خالية أو ممتلئة بحسب الأحوال، وهى بطبيعتها يتساوى لديها الملاء والخلاء[٢٧]، من حيث إن "القصد الخالى يشكل نفسه بالقدر الذى به يضع مادته بوصفها غير موجودة أو غائبة "[٢٨].

ويرفض سارتر رفضاً قاطعاً أن يتعامل مع الصورة على أنها إدراك حسى من الدرجة الثانية، أو تكون شيئاً شأنها شأن الشيء الذى هى صورته . وهو يرى أن التفسير السيكولوجى للصورة لايختلف عن التفسير الميتافيزيقى الذى قال به الفلاسفة المحدثون (ديكارت وليبنتز وهيوم وكانط) ، فهؤلاء جميعاً يرون "أن الصورة ... تتلقى من واقع كونها صورة ضرباً من الدونية الميتافيزيقية بالقياس إلى الشيء الذى تمثله"[٢٩]. وفى المقابل يرى سارتر أن "الصورة حقيقة واقعية نفسية مؤكدة . والصورة لا يمكن بأى وسيلة أن ترتد إلى محتوى حسى ولا أن تتكون على أساس محتوى حسى "[٣٠]. ".. الصورة نمط معين من الوعى . الصورة فعل وليست شيئاً . الصورة وعى بشيء ما "[٣١].

إن كلمة صورة تشير وفق هذا السياق إلى نمط من أنماط علاقة الوعى بالموضوع، أنها تعنى حالة خاصة من خلالها يستحضر الوعى موضوعاً ما إلى ذات[٣٢]. "فسواء كنت أرى أو أتخيل ذلك الكرسى، فإن موضوع إدراكى وموضوع تخيلى يتماثلان، أنه ذلك الكرسى المصنوع من القش الذى أجلس عليه . فقط يرتبط الوعى بنفس الكرسى بطريقتين مختلفين "[٣٣].

وإذا استعدنا مرة أخرى مثال الورقة الموضوعة على المكتب،

فإن الورقة الصورة (المتخيلة) ، والورقة الواقعية ليستا إلا ورقة واحدة بعينها على مستويين مختلفين للوجود[٣٤].

بعبارة أخرى، فإن الوعى يتمثل الشيء بطريقتين أو أسلوبين مختلفين : الإدراك الحسى، والتخيل. فى الحالة الأولى يظهر الشيء فى الوعى بوصفه حضوراً من لحم ودم . أما فى الحالة الثانية يظهر الشيء بوصفه غياباً أو عدماً . ويوضح سارتر موقفه من الصورة العقلية بهذه الكلمات : "إن الصورة العقلية لايمكن أن تدرس بذاتها . لايوجد عالم من الصور، وآخر من الموضوعات. كل موضوع سواء كان يمثل إدراكا خارجيا أو يظهر فى صميم الوعى، يمكن أن يعمل كواقع قائم أو كصورة اعتماداً على نوع العلاقة التى يتم اختيارها. العالمان الواقعى والخيالى يتشكلان من نفس الموضوعات: ولكن يختلف فقط تجميع وتفسير تلك الموضوعا. إن ما يحدد العالم الخيالى وأيضاً العالم الواقعى هو موقف الوعى"[٣٥].

والواضح من هذا النص أن سارتر يريد أن يؤكد أهمية وفاعلية الوعى وقدرته على إبداع موضوعاته المعرفية بحرية وتلقائية . "فإذا باعدنا بين الصورة والوعى، نزعنا عن الوعى كل حريته . وإذا أدخلناها فيه، دخل الكون كله معها وتحول الوعى دفعة واحدة، مثل محلول مفرط التشبع"[٣٦].

أنواع الصور العقلية :

ذكرنا فيما سبق أن العدم هو الملمح الرئيسى والعنصر المشترك فى كل ما يقوم به الوعى من فاعليات، فالعدم يرافق ويلازم جميع مقاصد الوعى بدرجات متفاوته. ووفق هذا الفهم يمكن لنا أن

نقسم الصور العقلية عند سارتر بحسب الموضوع الذى يتجه إليه الوعى إلى أربعة أنواع : الصورة من حيث هى إدراك، الصورة من حيث هى ذكرى، والصورة من حيث هى توقع، والصورة من حيث هى تخيل. وهذه الصور تمثل أساليباً متنوعة لمقاصد الوعى، لكنها تختلف فيما بينها فى مدى اقترابها أو ابتعادها عن الواقع، وفى مدى قدرتها على إعدام الموضوع الذى تتمثله. وهى أخيراً تتمايز بحسب علاقتها بالأبعاد الزمنية خاصة البعد المستقبلى .

وإذا بدأنا بالصورة الإدراك فأننا نكرر ما ذكرناه سابقاً أن إدراك أى صورة لابد وأن يتم على خلفية من العدم، وفى حالة الإدراك يكون الوعى القصدى مرتبطاً بموضوع متعين، موضوع مقتطع من سياق الموضوعات الواقعية التى تمثل أمام الوعى . ويتميز موضوع الإدراك عادة بالحضور أو المثول أمام الوعى، وهو يتسم أيضاً بالملاء، فموضوع الصور المدركة ليس موضوعاً خالياً أو فارغاً أو معدماً .

أما التذكر، أو الصورة من حيث هى ذكرى، فهى لاتختلف كثيراً بحسب تصريح سارتر- عن الصورة الخيالية، فكثيراً ما يلجأ الكثير من الفنانين التشكيليين إلى رسم نماذجهم من الذاكرة، ومع ذلك يظل هناك فارقاً رئيسياً بين التذكر والتخيل ، فالتذكر استدعاء أو استرجاع وليس تخيلاً . فإذا قمت باستدعاء حادثة من الزمن الماضى، فأنا فى واقع الأمر لا أتخيلها ولكن استدعيها، أى أننى لا أتمثلها أو أضعها فى وعيى كشىء معطى فى غيابه، ولكن كمعطى الآن فى الزمن الماضى . أن مصافحة بيتر لى فى ذلك المسّاء الذى ودعنى فيه لايمكن أن تتحول إلى صورة لا واقعية لمجرد أنها تحولت إلى حدث ينتمى إليها الماضى . أنها ببساطة

تحولت إلى ذكرى[٣٧].

ولكن إذا تخيلت بيتر - والذى ربما يكون فى تلك اللحظة فى برلين بيتر كما يوجد الآن وليس كما كان أمس عندما تركنى؛ فإننى أدرك موضوعاً لايكون على الإطلاق معطى بالنسبة لى، أو يكون معطى كوجود خارج تناولى. فى هذه الحالة يكون موضوع إدراكى لاشيء، يكون عدماً . وبهذا المعنى فإن الوعى التخيلى الخاص بحالة أو بوضع بيتر فى برلين (ماذا يفعل فى هذه اللحظة : أنا أتخيله مثلاً يسير الآن فى أحد شوارعها) يكون وثيق الصلة بحالة تخيل القنطور (الكائن الذى لايوجد تماماً). إن ما هو مشترك بين بيتر كمتخيل، والقنطور هو أنهما وجهان للعدم، صورتان للاوجود[٣٨].

ويلعب عنصر الزمن - خاصة الزمن المستقبلى - دوراً رئيسياً فى تشكيل طبيعة الصورة العقلية . ففى الصورة الإدراك نجد المستقبل يمثل الأفق الذى من خلاله يتطور الوعى الإدراكى أما فى حالة الوعى التخيلى فإننا نجد المستقبل وقد تحول إلى لحظة منفصلة عن صيرورة الزمن السيكولوجى، فلم يعد متصلاً بالماضى أو الحاضر. وهنا نجد سارتر يفرق بين نوعين من المستقبل : المستقبل الحى، والمستقبل التخيلى . ووفق هذه التفرقة يتضح الفارق بين تجربة التخيل ، وتجربة التوقع أو التنبؤ . ففى تجربة التوقع نجد المستقبل وقد التحم بالأبعاد الأخرى للزمن (الماضى والحاضر) ، ففى لعبة كرة التنس مثلاً يقوم اللاعب بالتحرك نحو الشبكة بناء على متابعته لركلة الخصم، غير أن هذا التوقع لايحدد بذاته أنتقال الكرة لهذه النقطة، أو تلك. فالحركة المستقبلية التى تئول لها حركة الكرة لا تتوقف على تخمينات

اللاعب وحده ، ولكن ترتبط أيضاً بتخمينات الخصم . وهكذا فإن المستقبل فى حالة الوعى التخمينى يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالماضى والحاضر الواقعيين[٣٩]. إن كل الموجودات الواقعية تكون مصحوبة دائماً بتركيبات من الماضى والحاضر والمستقبل، أى يدخل فى بنائها الأبعاد الزمنية الثلاث . أما الوعى التخيلى فإنه يفصل الزمن المستقبلى عن لحظات الزمن الأخرى التى تتصل به، فإذا تخيلت وأنا مستلق على سريرى ماذا يمكن أن يحدث عندما سيعود صديقى بيتر من برلين غداً . ففى هذه الحالة أقوم بعزل المستقبل عن الحاضر، وأقدمه لذاتى بوصفه غياباً، أو عدماً.

إننا الآن نستطيع أن ندرك أن من أهم متطلبات الوعى القادر على التخيل أن يكون قادراً على خلق فرضيات وتصورات عن اللاواقع . لكن علينا أن نوضح أن هذا المطلب لايعنى أن الوعى يكف عن أن يكون وعياً بشيء ما. فمن أشد خصائص الوعى أن يكون قصدياً، والوعى الذى يكف عن أن يكون وعياً بشيء ما يتطلب عقلاً يكف عن أن يوجد[٤٠].

وهكذا فإن الوعى وهو يتمثل موضوعاً خيالياً فإنه يتمثله "... بوصفه غير موجود، أو كغياب، أو كوجود فى مكان آخر، أو لا يمكن تحديده كوجود"[٤١].

تعليق على تحليل سارتر للصورة الخيالية :

لاشك أن فهم سارتر للصورة الخيالية على هذا النحو السابق يشكل أهمية خاصة بالنسبة للإبداع اليوتوبى، ويمكن لنا أن نتلمس فى إهابته بالبعد النافى أو السالب للخيال قيمة إيجابية مؤداها :

التخيل هو قوة فعل وإبداع، قوة تستهدف خلق موضوعاتها فى استقلال عن عالم الوقائع والأشياء القائمة . لكننا نأخذ على سارتر مغالاته فى ربط التخيل بالعدم، وربما يمكن تبرير ذلك برغبة سارتر العارمة فى تنقية الوعى الإنسانى من كافة دروب الخضوع والعبودية، حتى ولو كان الأمر متعلقاً بعبودية الأشياء! ولكن يبدو أن أصرار سارتر على منح الوعى أقصى درجات الحرية أدى به إلى أن يتطرف فى الاتجاه المضاد، أعنى الاتجاه التجريبى الذى انتقده سارتر فى كتابه "التخيل ". فإذا كان الفلاسفة التجريبيون قد جعلوا الصورة مجرد صدى باهت للانطباع الحسى وأهملوا دور الوعى الإنسانى فى خلق الصورة . فإن سارتر قد فعل العكس تماماً، أعنى أنه ضحى بالصورة على مذبح الوعى وجعلها مجرد حالة من حالات الوعى، أنها مجرد خلق للوعى، وبالتالى فقد ظن أنه حرر الصورة من أصلها الحسى، لكن الواقع أنه حررها من أصلها الحسى كى يعيدها إلى سجن الوعى .

إن الوعى المتخيل الذى يقصد إلى موضوع غائب أو غير موجود يبدو وكأنه وعى بلا تاريخ، بلا تجارب، بلا خبرات . إن الوعى يقصد دائماً موضوعاً ما، أدراكياً أو خيالياً بطريقة آلية . وهنا يحق لنا أن نتسائل هل يمكن للوعى أن يتخيل بدون عون من الخبرات الحسية السابقة، هل توجد صورة خيالية مجرده من الحس، ألسنا نفكر ونحلم ونتخيل ونتذكر بالحواس .. هل يوجد بالعقل الإنسانى لغة أخرى نترجم بها معرفتنا بالعالم غير اللغة الحسية حتى تصوراتنا عن الحياة فوق سطح المريخ أو تصوراتنا عن الكواكب الأخرى، أو تصوراتنا عن العالم الآخر، أو تصوراتنا عن حركة الالكترون والبروتون، أو تصوراتنا عن

الجنة والنار .. إلخ ، كل هذه التصورات وغيرها تظل محكومة بتصوراتنا الحسية الأرضية ! أليست صورة القنطور التى ذكرها سارتر كمثال لما ليس موجوداً تنحل فى التحليل الأخير لعناصر من الخبرة الحسية السابقة : المزمار .. الحيوان الذى يعزف إلخ.

أننا نوافق سارتر فى تأكيده على أن الصورة الخيالية هى تعبير عن الغياب أو عن ما ليس موجوداً (الكائنات الخيالية والميتافيزيقية .. إلخ) ، ونوافقه أيضاً على أن الصورة الخيالية تمارس فاعلية السلب أو العدم نحو ما هو قائم . لكن هذه الفاعلية ليست مطلقة أى أن السلب أو العدم ليس سلباً نهائياً وإنما هو سلب إيجابى، بمعنى أنه يعدم ما هو كائن أو قائم، كى يؤسس عبر فعل الوعى عالماً جديداً ، عالماً خيالياً، هذا العالم ليس هو العالم القائم، وليس مجرد صدى ضعيف له، أنه عالم مختلف ومغاير، لكنه فى نفس الوقت يعتمد فى نفيه ورفضه لهذا العالم على عناصر ومفردات وصور وتصورات تنتمى لهذا العالم المنفى أو المرفوض . وأظن أن تلك هى المفارقة التى لم يستطع سارتر أن يبرزها فى ظل استغراقه فى مقولة العدم التى تشكل محور نسقه الفلسفى الميتافيزيقى العام.

الهوامش

١- د . عاطف جوده نصر : الخيال، ص ٣٢.

٢- د . سعيد توفيق : دراسة فى فلسفة الجمال الظاهراتية : هيدجر، سارتر ميرلوبونتى، دوفرين، إنجاردن : الخبرة الجمالية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص ص ٣٠ - ٣١ .

٣- نقلاً عن : جارودى : نظرات حول الإنسان، ترجمة د . يحيى هويدى، مطبوعات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٨٣ ، ص ص ٣٦-٣٧.

٤- المرجع السابق : ص ٣٧.

٥- د . سعيد توفيق : المرجع المذكور، ص ٣٣.

٦- جارودى : المرجع المذكور، ص ٣٧.

(*) القنطور، كائن أسطورى فى الميثولوجيا اليونانية، نصفه الأول عبارة عن إنسان، والنصف الآخر حصان .

٧- سارتر : التخيل، ترجمة د . نظمى لوقا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢ ، ص ١٠٧.

٨ - د . سعيد توفيق : المرجع المذكور، ص ٤٢.

٩- سارتر : المرجع المذكور، ص ١١٥ .

١٠- د . حبيب الشارونى : فلسفة جان بول سارتر، منشأة المعارف

بالإسكندرية، بدون تاريخ، ص ١٠٤.

١١- د . حبيب الشاروني، الوجود والجدل في فلسفة سارتر، منشأة المعارف، بالإسكندرية، بدون تاريخ، ص ٢٤ ، ٣٤ ، ٣٥.

١٢- د . الشاروني : فلسفة جان بول سارتر، ص ١٠٦.

١٣- د . الشاروني : الوجود والجدل في فلسفة سارتر، ص ٢٧.

14 - Sartre ; Being And Nothingness, Trans By Hazel E. Barnes Washington Square Press, New York, 1956, PP. 138-139.

15- Ibid : PP. 785-786.

16- Ibid : P 786.

١٧- د . صلاح قنصوه : نظرية القيمة في الفكر المعاصر، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٨١ ، ص ١٧٥.

18 - Sartre : Op. Cit., P. 41.

19 - Loc. Cit.

20. Ibid : P. 42.

٢١- د . الشاروني : فلسفة جان بول سارتر، ص ١٢٦.

٢٢- سارتر : التخيل ص ص ٥-٦.

23- Sartre : The Psychology Of Imagination, Trans By Bernard Frechtman, Washington Square Press, Inc. New York, 1966, P.16.

24-Sartre : Being And Nothingness, P.62.

25-Loc . Cit.

26 - Ibid : P. 63.

27 - Ibid : P. 62.

28 - Ibid : P. 63.

٢٩- سارتر : التخيل، ص ٧.

٣٠- المرجع السابق : ص ١٠٠.

٣١- المرجع السابق : ص ١١٨.

32- Sartre : The Psychology Of Imagination, P.7 .

33-Loc. Cit.

٣٤- سارتر، التخيل، ص ٦.

35 - Sartre : The Psychology Of Imagination, P.25

٣٦- سارتر : التخيل، ص ٩٤.

37- Sartre : The Psychology Of Imagination, P. 236.

38-Ibid : P. 237.

39-Loc. Cit.

40-Ibid : P. 238.

(٣)

الوظيفة الإبستمولوجية
للخيال

أولاً : دور الخيال فى إنتاج الثقافة :

يدخل الخيال تقريباً فى كافة أنواع الأنشطة التى يمارسها الإنسان، بداية من الممارسات اليومية وحتى الفاعليات الإبداعية. ويصاحب الخيال الإنسان منذ مولده وحتى مماته : فمفردات اللغة، وصور الأشياء، والعادات النفسية والسلوكية، والقيم التربوية والأخلاقية، وكافة التصورات الخرافية والميتافيزيقية والميثولوجية، وكل عناصر المحتوى الثقافى للبيئة التى يعيش فيها الإنسان، يشترك الخيال فى صياغتها وتكوينها بصورة أو بأخرى .

فالخيال هو أصل الثقافة الإنسانية وجذرها، ففى مجاله الموهوم يتم تحقيق الغايات المستقبلية . والأفعال الإنسانية كلها تتصف بهذا الاسقاط على المستقبل الذى لم يأت بعد . والخيال تصور، أى خلق للصور، والصورة المتخيلة هى التى تفصل الإنسان عن المشهد الطبيعى، وتمنحه القدرة على السيطرة على الطبيعة[١]. فالطبيعة بوصفها مادة أولية محكومة بالقوانين التى علينا اكتشافها، تشكل قبل أن يمسسها الفعل الإنسانى مجموعة من الضرورات والحتميات، والإنسان هو الكائن الوحيد الذى يستطيع أن يحطم هذه الضرورة، ويخترق جمودها من خلال قدرته على التخيل أو التصور وليس بالعقل كما هو شائع ومعروف . أما الحيوان فيذعن لهذه الضرورات، ويتكيف معها وإلا تعرض لخطر الانقراض[٢]. فالحيوان يحيا وفق القوانين البيولوجية للطبيعة، وهو جزء

منها. وليس بمقدوره أن يتجاوزها . أما الإنسان فيمثل مفارقة أنثروبولوجية : أنه جزء من الطبيعة يخضع لقوانيها الفيزيقية، ومع ذلك فهو يتجاوزها ويعلو عليها، وقد صار الإنسان إنساناً منذ أن انفصل عن الطبيعة(٣).

والحق أن انفصال الإنسان عن الطبيعة لم يحدث على المستوى الواقعى، بل حدث على مستوى آخر، هو المستوى الخيالى. فلأن الإنسان مزود بالخيال، وينظر إلى الأشياء جميعاً بوصفها ممكنات، أى يمكن أن توجد على نحو آخر، ولم يحسم الأمر بعد بالنسبة إليها بوصفها شيئاً محتوماً، لذلك فإن الخطوة الأولى لديه هى تحويل الضرورات إلى ممكنات . وهنا تتبلور فكرة الغاية أو الهدف، ولكى تتحقق تلك الغاية، التى هى غياب، ينفصل الإنسان عن المشهد الطبيعى لكى تتكون لديه صورة يقتطعها ويؤلفها من عناصر المشهد بتركيب وتأليف جديد . فمثلاً لو أن إنساناً أراد أن يحصل على ثمرة من أحد الأشجار، فهداه تفكيره إلى أن يلتقط أحد الأحجار ليقذف به الثمرة لتسقط، ففى هذا الموقف لم يعد الحجر بالضرورة جزءً من الأرض لاينفصل عنها، بل أصبح كياناً مستقلاً ومعزولاً، وصار مجموعة من الممكنات اللامحدودة، فقد يستخدم كسلاح، أو كمقعد، أو كصنم، أو كقيمة جمالية، أو فى بناء بيت أو معبد .. إلخ وما حدث فى هذا الموقف هو صورةأنتجها الخيال، والخيال بهذا المعنى : "إدراك، أو تصور للغائب عن الإدراك الواقعى، لأنه فى نهاية الأمر بتصور للغاية محققة برغم أنها لم تتحقق بعد"(٤).

إن الخيال هنا يُدخل عنصراً جديداً فى علاقة الإنسان بالطبيعة، هذا العنصر الجديد هو الأداة . واختراع الأداة هو بلاشك تأكيد

لحرية الإنسان الفاعلة أمام الطبيعة، أنها كشف للاحتمالات المختلفة والقدرة على الاختيار فيما بينها ؛ وبالتالى القدرة على الموازنة بين شيء وآخر وتحديد فائدة كل منهما .

ومن خلال الأدوات لايعود هناك شيء مستحيل أمام الإنسان، وما على الإنسان سوى أن يعثر على الأداة المناسبة حتى يحقق غايته ؛ وبذلك يكتسب قوة جديدة أمام الطبيعة، وهى قوة تمتد إلى آفاق لا محدودة . وفى هذا الكشف يكمن أحد جذور السحر والفن والعمل(٥). فالإنسان يتحكم فى الأشياء الطبيعية ويجعلها ملك يديه عن طريق تحويلها وتغييرها . لكن الإنسان لا يعمل فحسب بل يحلم أيضاً، يحلم بالسيطرة على الطبيعة . وعندما يحاول الإنسان السيطرة على الطبيعة بوسائل خارقة فإنه يمارس السحر، إما عندما يسعى إلى تغيير الأشياء وتشكيلها فى صورة جديدة عبر جهده الإنسانى النسبى المحدود فإنه يعمل(٦). والعمل الإنسانى ينفرد عن العمل الذى تقوم به الكائنات الأدنى : كالنمل والطيور والعناكب فى أن الإنسان يصمم صور الأشياء فى مخيلته قبل أن يقوم بتنفيذها فى العالم الخارجى . أو كما يقول ماركس : ".. إن عملية العمل تنتهى بخلق شيء كان عند بدايتها موجوداً فى خيال العامل، كان موجوداً فى صورة مثالية فالعامل لايحدث تغييراً فى شكل الأشياء الطبيعية فحسب، بل هو أيضاً ينفذ فى العالم الموجود خارجه أشياء كانت موجودة فى ذهنه"(٧).

وتظهر أهمية الخيال بصورة بالغة فى مجال اللغة والتواصل الإنسانى، حيث يلعب الخيال دوراً حيوياً فى إنتاج اللغة وكافة علامات الاتصال بين البشر . ومن هذه الناحية يتميز الإنسان عن الحيوان فى قدرته على التواصل مع أفراد نوعه باللغة التى هى

منظومة من العلامات والرموز . وعلى حين يتواصل الحيوان مع قطيعه بطريقة حسية مباشرة، أى بالحركات والصيحات أو الرائحة لأنه لايستطيع أن يتعامل مع كائنات أو أشياء الطبيعة فى غيابها، يستخدم الإنسان العلامات المختلفة (الكلمات والأفكار والإشارات) كنوع من التمثلات، أى إستعادة مثول وحضور ما هو غائب سواء على المستوى المكانى أو الزمانى، لكن دون أن يكون هناك علاقة حسية مباشرة بين "دال " العلامة (أى الحروف والأصوات)، وبين "مدلولها" (أى ما يستحضره الإنسان أو يستدعيه من تصورات ومفاهيم ومقولات)(٨). ويوضح "خوسيه ماريا بوثويلو" هذه الفكرة الأخيرة بقوله: "والتخيل نوع من التمثيل يستلب فيه ما يمثل، ولايوجد إلا بصفته صورة تمثيلية، أو حضوراً مستلباً، أو خبرة متخيلة لكائنات غير موجودة . والتخيل يعيش على هذه الثنائية بين الممثل (بفتح الثاء وتشديدها) الذى يختفى بوصفه موضوعاً ولايبقى إلا بوصفه صورة أو حضوراً متخيلاً"(٩).

ولأن اللغة هى نتاج للخيال، ومحرره من سلطة الوقائع المباشرة، لذلك فهى تقوم بوظائف متعددة : كالاتصال والتعبير، وكافة أشكال الممارسة الأخلاقية والتربوية والسياسية. لكن سرعان ما يتوارى ذلك الأصل الخيالى، فتتحول اللغة فى وهم الإنسان إلى بديل للواقع، وتصبح أحد أدوات سيطرة الإنسان على غيره من البشر عبر تنظيمها للأشياء والأفعال وخلع قيم معينة عليها. وبذلك تتخذ دور الوكيل الثقافى فى الصراع المادى بين البشر(١٠).

ومثلما يقوم الخيال ببناء النسق اللغوى الذى يخص التعبير والتخاطب بين الإنسان وغيره من البشر، فإنه يفعل الأمر نفسه

فى سائر شئون حياته الأخرى: الجنسية والاقتصادية والدينية والسياسية، حيث ينقلها من المستوى البيولوجى والفيزيائى إلى المستوى الثقافى الذى من خلاله يعاد تشكيل منظومة علاقات الإنسان بالعالم والبشر والأشياء(١١).

ثانياً : منطق الخيال :

مما سبق يتبين لنا أن الخيال عنصر أصيل من عناصر التجربة الإنسانية، بحيث يمكن القول أن هناك أنواع متعددة من الخيال تتعدد بتعدد أشكال الممارسة الإنسانية، فهناك الخيال اللغوى، والخيال الأسطورى، والخيال الدينى، والخيال الجنسى، والخيال العلمى، والخيال الفنى، والخيال السياسى، والخيال اليوتوبى .. إلخ . لكن ما يعنينا فى سياق هذا البحث هو الخيال اليوتوبى بوصفه أحد الفاعليات الإبداعية التى تشترك وتتداخل مع الفاعليات الأخرى (العلم والفن والسياسة) ، فى تجسيد الإمكانية الإنسانية الساعية إلى تغيير العالم وتطويره وتحسينه وتجميله وتهيئته بحيث يكون ملائماً ومتناسباً مع الأهداف والطموحات الإنسانية . غير أن أتفاق هذا الفاعليات فى الهدف لايدعونا إلى الظن بأن حركية الخيال تكون على درجة واحدة فى كل الحالات فمما لاشك فيه أن هناك اختلاف بين الخيال اليوتوبى وسائر أنواع التخيلات الأخرى: العلمى والسياسى والفنى . لكن علينا أن نفرق بين الخيال كعملية ذهنية وتجليات الخيال فى هذه الفاعليات التى سبق ذكرها .

فالخيال كعملية ذهنية وكقوة إدراكية ومعرفية يكاد يمثل عملية واحدة. فالخيال فى العامية المصرية هو الشطح الذهنى، وهو الظل. وفى هذا المعنى المزدوج للكلمة رصد لعلاقة دقيقة،

فالخيال هو نشاط الذهن حين يتحرر من قيود المنطق ومعطيات التجربة بما يتضمن ذلك من تجاوز وابتعاد، وهو فى الوقت نفسه ظل الشيء الواقعى، بما يعنيه من اقتراب وتماس وتداخل مع المعطيات الواقعية . وهكذا يبنى الوجدان الشعبى بعدين للخيال: الواقع بحضوره المنطقى من جهة، وإمكانية العلو والتجاوز وخلق البدائل غير المنطقية من جهة أخرى[١٢].

ويمثل الخيال من الناحية الإبستمولوجية أحد طريقين لإدراك العالم. ففى تصوره للعالم يعتمد الوعى على طريقتين أثنتين: الأولى مباشرة، حيث يظهر الشيء حاضراً بذاته وبصورة كلية فى العقل، كما فى الإدراك أو الإحساس البسيط . والأخرى غير مباشرة عندما لايمكن لسبب أو لآخر حضور الشيء بكليته أمام الإدراك، كما فى حالات، استرجاع ذكرى الطفولة مثلاً، وفى تخيل ما سيكون عليه شكل الحياة فوق كوكب المريخ، وفى تصور حركة الإلكترونيات حول النواة الذرية، وأيضاً فى تصور ملامح الحياة الأخرى بعد الموت . ففى كل حالات الإدراك غير المباشر هذه، يتواجد الشيء الغائب فى الشعور عبر صورة بالمعنى الواسع لهذه الكلمة[١٣].

وكلما كانت الصورة الخيالية أكثر التباساً وغموضاً وتجريداً كلما اقتربت من عالم الرمز، لأن مجال الرمزية المفضل دائماً هو اللامحسوس بشتى أشكاله : اللاواعى، والماوراء الطبيعى، واللاواقعى. إن هذه الأشياء الغائبة أو التى يستحيل إدراكها تمثل الأساس الفكرى الذى عليه تقوم موضوعات الميتافيزيقا والفن واليوتوبيا والدين والسحر والأسطورة، وهى موضوعات تخلق دلالات وتصورات مفتوحة ولانهائية . فالمقدس أو الإلهى مثلا

يمكن أن تدل عليه أشياء متعددة ومتباينة مثل : حجر مرفوع، نسر، أفعى، الشمس، تجسد إنسانى مثل المسيح أو بوذا .. إلخ[١٤].

ويصف كولريدج الرمز بأنه صيغة للتفكير تنشأ عن الفعل المشترك للعقل والإدراك . فالعقل أو القدرة البشرية لما فوق الحسى، والإدراك أو القدرة التى تعرف وفقاً للإحاسيس يعملان معاً تحت توجيه الخيال لإنتاج الرمز[١٥].

فالخيال هو ملكة صنع الرموز، أو كما يقول كولريدج : هو "تلك القوة المؤلفة والوسيطة، التى ... تلد نظاماً من الرموز"[١٦].

غير أنه قد يكون جديراً بالملاحظة أن نذكر فى هذا السياق أن التمييز السابق بين طريقتين أو أسلوبين لتصور العالم فى طريق الإدراك، وطريق التخيل لايعنى أن كلتا الطريقتين منفصلتين تماماً بطريقة حاسمة ، فالتمايز والاختلاف بينهما ليس تمايزاً كمياً، أعنى فى درجة الاقتراب من الصدق أو الحقيقة ، وأنما هو تمايز كيفى يشير إلى تنوع الرؤية وثراء الوعى الإنسانى. فالكثير من التخيلات قد يبدو أكثر وضوحاً فى الذهن من الإدراكات الحسية المباشرة . كما أن الاعتقاد فى وجود تجربة معرفية إدراكية حسية خالصة يعد أمراً وهمياً فنحن ندرك العالم بحواسنا وخيالاتنا وأوهامنا وهواجسنا ومخاوفنا وأحلامنا وبكل ما فينا من تراكمات معرفية، فالإدراك الحسى المباشر ليس منفصلاً عن الإدراك الخيالى، بل كثيراً ما يتداخلان ، وإلا بماذا نفسر تلك الصور الخيالية المتنوعة التى يمكن أن تتوالد فى عقولنا عند رؤيتنا لورقة شجر ذابلة ، أو لمشهد واجهة منزل عتيق، أو لتأمل قطرات المطر المتساقط على زجاج النافذة ، أو الاستغراق فى

الأفق البعيد المتصل بعالم اللانهاية .. بماذا نسمى هذه الصور العجائبية التى تتولد فينا عند مشاهدة لحظة الغروب أو الشروق؟

أن التجربة المعرفية الخيالية تجربة فريدة وخاصة للغاية، ولهذا يصعب علينا أن نتعامل معها من خلال معايير الصواب والخطأ، وعبر مفردات الواقعى وغير الواقعى، والحقيقى والوهمى، خاصة إذا وضعنا فى الاعتبار أن معيار الحقيقة نفسه قد تغير فلم تعد الحقيقة هى مطابقة التصور لموضوع خارجى، بل صار المعيار هو توافق الامتثالات فيما بينها؛ وبذلك فقد انتهى عصر الواقعية الساذجة . من جانب آخر فإن العالم الواقعى "ليس موجوداً، بل يُصنع، ويخضع (لرتوش) لاينقطع . فهو (يلين) يرق، ويثرى، وهذه المجموعة المعنية التى حسبت زماناً طويلاً موضوعية نبذت نهائياً ..."[١٧].

إن الخيال على حد قول "كولنجوود " : "لايبالى بوجود أى حد فاصل بين الحقيقى وغير الحقيقى ". "... ولايلزم أن يكون الشيء المتخيل -أو الموقف المتخيل - حقيقياً أو غير حقيقى . والشخص الذى يتخيل مثل هذه الأشياء لايتخيلها باعتبارها حقيقية أو غير حقيقية، أى أنه عندما يحاول تأمل فعله التخيلى فإنه لايفكر فى كونه حقيقياً أم غير حقيقى"[١٨].

إن العقل الذى يتخيل كما يقول باشلار : "لايرغب فى أن ينتهى برسم بيانى يلخص المعرفة المكتسبة، بل هو يبحث عن ذريعه يضاعف بها الصور، وحين يبدى الخيال اهتماماً بصورة ما، فإن هذا يزيد من قيمتها"[١٩].

إن الصور الغريبة والمضحكة والمتطرفة التى يبدعها ذهن

متخيل (سواء فى الرواية أو اليوتوبيا .. أو غيرها من الفنون) ليست من زاوية الخيال مخطئة أو فاسدة، "فالخيال لايخطئ قط إذ ليس عليه أن ينشيء مواجهة بين الصورة والواقع الموضوعى"(٢٠). كما يقول جيراردى نرڤال : "أعتقد أن الخيال سواء فى عالمنا، أو فى عالم آخر لم يخلق شيئاً لم يكن حقيقياً "(٢١).

الهوامش

(١) د . صلاح قنصوه : إنقشاع الأوهام عن تاريخ الإنسان، مقال منشور بمجلة "الهلال " نوفمبر ١٩٩٤ ، ص ٢٦.

(٢) د . صلاح قنصوة : أنطولوجيا الإبداع الفنى، دراسة منشورة بمجلة "فصول " ، المجلد العاشر، العددان الثالث والرابع، يناير ١٩٩٢، ص ٤٢.

(٣) يؤكد فروم هذه الفكرة مراراً وتكراراً فى كتابيه : "المجتمع السوى " ، و"الإنسان لنفسه " . انظر :

Erich Froom : The Sane Society, Holt, Rinehart- and Winston, New York, Elenenth Printing, 1962, P.26.

Erich Froom : Man for Himself . Routledge & Ke- gan Paul, Ltd, London, Fifth Impression, 1967, P.40.

(٤) د . صلاح قنصوة : أنطولوجيا الإبداع الفنى، ص ص ٤٢- ٤٣.

(٥) ارنست فيشر : ضرورة الفن ، ترجمة أسعد حليم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦ ، ص ٢٦.

(٦) المرجع السابق، ص ٢١.

(٧) نقلاً عن فيشر ، المرجع السابق، ص ٢٤.

(٨) د . صلاح قنصوة : انطولوجيا الإبداع الفنى، ص ٤٣.

(٩) خوسيه ماريا بوثويلو إيفانكوس : نظرية اللغة الأدبية ، ترجمة د . حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة ، ١٩٩٢ ، ص ١١٣.

(١٠) د . صلاح قنصوة : انقشاع الأوهام عن تاريخ الإنسانى، ص ص ٢٦-٢٧.

(١١) المرجع السابق، ص ٢٧ .

(١٢) عادل السيوى : الجنون ومنطق الخيال فى فن التصوير، دراسة منشورة ، بمجلة "ألف " العدد الرابع عشر ١٩٩٤ ، ص ص ٥٢-٥٣.

(١٣) جيلبير دوران : الخيال الرمزى، ترجمة على المصرى، المؤسسة الجامعية ، للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت ، الطبعة الأولى ١٩٩١ ، ص ٥.

(١٤) المصدر السابق : ص ٩ ، ١٢.

(١٥) روبرت بارت : الخيال الرمزى، ص ١١٩.

(١٦) المصدر السابق : ص ٩٣.

(١٧) جان بول سارتر : التخيل، ص ٧٧.

(١٨) روبين جورج كولنجوود : مبادئ الفن، ترجمة د . أحمد حمدى محمود، مراجعة على أدهم ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، بدون تاريخ ، ص ١٧٤.

(١٩) غاستون باشلا ر : جماليات المكان، ترجمة غالباهلسا ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت الطبعة الثالثة ، ١٩٨٧ ، ص ١٤٦-١٤٧.

(٢٠) المصدر السابق : ص ١٤٧.

(٢١) المرجع السابق، ص ١٤٧.

(٤)

البُعد اليوتوبي للخيال

أولاً : الأساس الإبستمولوجي والأنطولوجي لليوتوبيا

"اليوتوبيا " كما يعرفها "توماس مور " تعنى اللامكان أو المكان الخيالى، أو المكان الطيب . ولفظ "يوتوبيا " يتكون من كلمتين يونانيتين هما : Ou بمعنى لا ، و Topos بمعنى مكان، بحيث تعنى الكلمتان معاً : اللامكان أو المكان الخيالى، ويرى البعض إلى أنه من المحتمل أن مور كان يتلاعب باللفظين où ومعناها لا Eu ومعناها الطيب أو المثالى . ويشير البعض الآخر إلى أن المعنى الثانى متضمن فى الأول من حيث أن المكان الخيالى أو المثالى مكان خيالى ليس له وجود فى عالم الواقع البائس . وعلى هذا فإن كلمة يوتوبيا يمكن أن تضم المعنيين معاً[1].

اليوتوبيا إذن تأسيس فى اللامكان، أنها تحمل هذه المفارقة، أنها: أنطولوجيا اللاوجود، كينونه اللاكينونة ، تشييد فى اللاواقع، ومن هذا الجانب فإن اليوتوبيا تعبير عما هو غائب، عن ذلك الذى لم يوجد بعد، عن الإمكان المحض . وحيث أن الخيال هو وسيلة الإنسان لاستحضار الغياب واستدعاء اللاوجود، لذلك يمثل الخيال الأساس الابستمولوجى والأنطولوجى لليوتوبيا . فمن خلال التخيل تتفتح أمام الإنسان عوالم لا نهاية لها ، وبفضله يتم إبتلاع العالم الواقعى بالعالم التخيلى، ويتم إعدام أو سلب العالم القائم لحساب عالم لم يأت بعد .

وارتباط البعدين الابستمولوجى والأنطولوجى معاً فى الإبداع اليوتوبى أمر تحتمه طبيعة اليوتوبيا من حيث أنها نشاط خيالى

صرف بصرف النظر عن المعطيات الداخلة فى تركيبها . وهى أيضاً تقوم بعملية إيجاب للسلب وحضور للغياب. والخيال هو الملكة الوحيدة القادرة على تبرير مفارقة الحديث عن عالم مازال مجهولاً، ووصف معطيات واقع آخر ليس قائماً فى الواقع القائم، وهذه الإمكانية تسمح للخيال أن يستوعب مفاهيم مثل: اللاواقع، اللامكان، اللاوجود، المجهول، الغائب، ما ليس بعد، الحلم .. إلخ.

والخيال يحتفظ بهذه الإمكانية السحرية بسبب أنه حر تماماً ويستطيع أن يقفز عبر هذه الحرية فوق أسوار الزمان والمكان، ويكسر كل الحدود والحواجز التى تعوق انطلاقاته.

وتأكيداً لهذا المعنى الأخير يرى "ماركيوز" - بوحى من "فرويد " - أن الخيال يتميز بصفات : البراءة ، الحرية ، السلب، التجاوز، الإبداع . فالخيال هو الملكة الوحيدة التى ما تزال تحتفظ ببراءتها وتتمسك بحريتها واستقلالها أمام مبدأ الواقع الذى هو فى نفس الوقت مبدأ القمع[٢] ، فبينما استطاعت الحضارة إخضاع كل الملكات لحسابها ظلت المخيلة طليقة من أسار الواقع . لهذا يضفى ماركيوز على الخيال أبعاداً تحررية وثورية وسياسية ، فالخيال قوة نفى وسلب، إنه : العنصر الهدام، المعارض، النافى، المتمرد، غير القانع، غير الخاضع، اللاممتثل ، اللامنتمى . ومع ذلك فهو قوة خلق وإبداع، إذ يمتلك القدرة على إدراك موضوع ما برغم أن هذا الموضوع غائباً . وبمقدوره أن يخلق أشكالاً جديدة من المادة المعرفية المعطاه ، ويؤسس لعالم جديد من الحرية وسط عالم اللاحرية ، أو عالم الواقع القائم[٣]. إن الخيال كما يقول شيلى قادر على "أن يجعلنا نخلق ما نرى " أو كما يذهب "فاليرى":

"..هو الفعل الذى يستحضر بداخلنا ما ليس موجوداً "(٤). والخيال لايكتفى بالحديث عن الغياب، ولا يقنع بالبقاء فى مملكة الأحلام، بل يسعى إلى التحقق، إلى أن يصير واقعاً . فالخيال وفقاً لهذا المعنى ليس نشاطاً سلبياً وإنسحابياً أو هروبياً ، بل أنه قوة تتفجر بالحياة، بالخلق، بالعالم الجديد، بالميلاد . إنه يستهدف "إعادة التوافق بين الفرد والكل، وبين الرغبة وتحققها ، وبين السعادة والعقل. وبينما يتحول هذا التناغم إلى مجال اليوتوبيا بفعل مبدأ الواقع القائم فإن التخيل يلح على أنه ينبغى أن يتحول إلى واقع ، وأنه وراء الوهم تكمن الحقيقة ."(٥).

والواقع أن مفهوم ماركيوز المتفائل عن الخيال إنما يستمد قوته الدافعة من جدليات هيجل، ولكن وفق رؤية رومانتيكية حالمة تبعث فى منطق هيجل دفئاً وحيوية ، ويجعله متعارضاً بصورة دائمة مع كل ما هو قائم ؛ لهذا لم يجد ماركيوز غضاضة فى أن يوحد بين اللغة الشعرية واللغة الجدلية بوصفها لغة واحدة تتحدث عن: النفى، الغياب، الإمكان، الأمل، أو كما يصرح ماركيوز: "إن اللغة الجدلية واللغة الشعرية تلتقيان على أرض واحدة".. "إن العنصر المشترك بينهما هو البحث عن لغة أصيلة، لغة النفى.. من الضرورى أن نستحضر الغياب، لأن الجانب الأكبر من الحقيقة يمكن فيما هو غائب"(٦).

ومثلما يقوم الخيال بتجاوز المكان فهو أيضاً يتجاوز الزمان، أنه "يفصلنا .. عن الماضى وعن الواقع، أنه يواجه المستقبل. ووظيفة الواقع الغنية بحكمة الماضى .. يجب أن تضاف إليها وظيفة اللاواقع، التى تتمتع بإيجابية مماثلة لإيجابية الوظيفة الأولى ... أن أى قصور فى وظيفة اللاواقع سوف يعيق النفس

المبدعة . إذا عجزنا عن التخيل فسوف نعجز عن التنبؤ"(٧).

إن القيمة الحقيقية للخيال تكمن فى بعده المستقبلى، ففى رفضه الإذعان للقيود التى يفرضها الواقع على حرية وسعادة الإنسان تكمن الأبعاد التحررية للخيال بوصفه إمكانية علو وتجاوز دائم للماضى ولكل لحظة راهنة(٨).

مما سبق يتأكد لنا أن الخيال هو أساس الإبداع اليوتوبى فبدونه لايمكن للإنسان أن يتحرر من سلطة ما هو قائم ، ولايمكن له أن يستوعب معنى الغياب واللاوجود، وبدونه يستحيل تغيير العالم ويتوقف التطور البشرى . ومثلما يكون الخيال هو أساس اليوتوبيا؛ فإن اليوتوبيا من حيث هى لا مكان تمثل الفاعلية المعبرة بشكل دقيق وأصيل عن طبيعة الخيال، فالخيال من خلالها يستطيع أن يعبر عن نفسه بطريقة أصيلة .

ثانياً : حركية الخيال اليوتوبى

ترى بماذا يتسم الخيال اليوتوبى، وهل هناك اختلاف بينه وبين الخيال الفنى، والخيال العلمى، والخيال الأسطورى، والخيال الدينى، والخيال الثورى، وكافة ألوان الإبداعات التى يمكن أن يدخل الخيال فى خلقها ؟

الواقع أن الخيال عملة ذهنية واحدة ، لكنه يتمايز ويختلف عندما يتموضع فى شكل إبداعات : السحر، الأسطورة ، الفن، العلم، اليوتوبيا. وكلها طرق مختلفة لتأويل العالم وللوصول إلى الحقيقة. وليس من بين هذه الإبداعات ما هو صحيح أو باطل بصورة مطلقة، أو مفيد أو بلا جدوى بصورة تامة ، وإنما هى إبداعات تستهدف تطويع وتهذيب وتعديل الواقع بحيث يكون أكثر ملائمة

للإنسان .

وتختلف هذه الإبداعات فيما بينها بحسب مدى حركية الخيال، فالخيال يكون أكثر جرأة واندفاعاً وجموحاً وجنوناً وانطلاقاً وحرية فى مجال الابداع اليوتوبى والإبداع الفنى عنه فى مجال العلم مثلا وأتصور أن الخيال اليوتوبى أقرب للخيال الفنى والأسطورى منه إلى الخيالى العلمى أو السياسى . لكن يبدو أن الخيال اليوتوبى أقل تلقائية وأقل شطحاً من الخيال الفنى، إذ أن المفكر اليوتوبى يقوم بتصميم يوتوبياه بطريقة واعية ومخططة ومقصودة ، وعلى ذلك فالخيال اليوتوبى أكثر انضباطاً ونظاماً وهدوءاً من الخيال الفنى . ولعل تفرقة "نيتشه " بين الخيال "الديونيسى "(*) والخيال "الأبولونى "(**) تمنحنا ثقة أكثر فى تأكيد هذه التفرقة . فقد ذهب نيشه إلى أن هناك شكلين للرؤية الخيالية هى : "عالم الحلم الأبولونى المتمثل بآلهة الأولمب حيث يمتلك البشر هدوءاً مثالياً ونظاماً ويرون كل شىء بصفاء ووضوح ، وعالم الثمل الديونيسى حيث الإثارة والنشوة الغامرة التى لاهدوء فيها ولا صفاء، بل إحساس مدهش بالقوة واستسلام لسلطة المخدر الذى ينسى الإنسان نفسه فيتماثل مع الطبيعة أو مع الجموع البشرية فى غمرة أوضاعها الأقل عقلانية والأكثر غريزية"(٩).

ويمكن لنا أن نضع اليوتوبيا فى مصاف الخيال الأبولونى، من حيث أنها تمثل الخيال المنظم المتسق الذى يؤسس فى اللامكان عالماً آخراً أكثر تنظيماً وترتيباً وسمواً وجمالاً وأكتمالاً وعدلاً وحرية واستنارة من الواقع القائم. وعند هذه النقطة نكتشف مفارقة أخرى لليوتوبيا وهى: أن اليوتوبيا خلق لواقع خيالى تماماً ، يكون متنافرا مع الواقع القائم ، لكنه مع ذلك يتسم بقيم جمالية وأخلاقية

وتربوية تمنحه نظاماً خاصاً بقلب عالم اللانظام والفوضى القائمين فى بنية ما هو قائم .

بعبارة أخرى فإن الخيال اليوتوبى على الرغم من أنه يؤسس مشاريعه وأبنيته فى الغياب، وفى عالم اللاوجود إلا أنه مع ذلك ليس خيالاً عشوائياً أو تلقائياً صرفاً، وإنما هو خيال يقوم على تخطيط واع وتصميم عقلانى؛ لهذا نميل إلى وصف الخيال اليوتوبى بأنه خيال أبولونى منضبط .

ولعل هذه الملاحظة الأخيرة تجعلنا نصل إلى تمييز واضح بين الفن واليوتوبيا، فعلى حين يقوم الفن ببناء الصور، من حيث هو تشكيل بالصورة (سواء فى الرسم أو الشعر أو الموسيقى) نجد أن اليوتوبيا يغلب عليها استخدام الأفكار إلى جانب الصور، فالفن ليس ملزماً بتقديم أفكار واضحة ومحددة ومتجانسة عن الواقع الذى يصوره ، إذ يمكن له أن يعبر عن هذا الواقع بطريقة رمزية أو مجازية، أو تجريدية، وربما يتوارى هذا الواقع تماماً ويحل محله اللون أو النغم أو الكلمة . فالفنان ليس مطالباً بالتشخيص، وليس منوطاً به الالتزام بقوانين عدم التناقض والاتساق المنطقى، وربما يعبر الفن أحياناً عن الكوامن اللاشعورية للفنان بطريقة مباشرة مثل الفن السريالى مثلاً الذى يترك فيه الفنان نفسه تماماً للتعبير بتلقائية (أقرب إلى تلقائية الأطفال)، وكثيراً ما مارس بعض السرياليين هذه العملية وهم تحت تأثير المخدر .

أما الابداع اليوتوبى، هو الآخر ليس ملزماً بالواقع، لأنه لا واقعى من حيث المبدأ لكنه إذ يستخدم الكلمة المنثورة ، ويعالج - فى الغالب موضوعات ذات بعد سياسى واجتماعى وثقافى ودينى

لهذا فهو يتكئ على الأفكار بصورة أساسية ، لأن الفكرة هو الوسيلة الملائمة للتعبير عن موضوعات اليوتوبيا ، لكن علينا أن ننتبه إلى أن الأفكار لاتكون فى كل الحالات أفكاراً باردة هامدة جامدة ، وإنما يمكن أن تحلم الأفكار مثلما تحلم الصور، وهذا ما يشير إليه "باشلار" بقوله : "... ولكن فعل الخيال لايقتصر على مستوى الصور، إنه يعمل على مستوى الأفكار أيضاً، دافعاً إياها إلى التطرف . هناك أفكار تحلم، هناك نظريات ، مثلاً ، كان يعتقد أنها علمية ثم تبين أنها فى حقيقتها أحلام يقظة جامحة"(١٠).

ماذا هل نقول أن الفن يحلم بالصور، واليوتوبيا تحلم بالأفكار؟ ربما، لكن مع ذلك يظل هناك فارقاً جوهرياً بين الفن واليوتوبيا، يقوم على وظيفة كل منهما : فالفن يستهدف تحقيق المتعة الحسية وهذا لايمنع أن يكون للفن أهدافاً سياسية وثورية وتربوية. وتطهيرية ، لكن الوظيفة الأساسية للفن هى أحداث هذه المتعة الجمالية التى بدونها يفتقد الفن هويته . أما اليوتوبيا فرغم سمات الإتساق والتناغم والنظام التى تسود اليوتوبيا التقليدية إلا أنها لاتكترث بهذا البعد الاستطيقى ، فلا تجعله غاية فى ذاته أو هدفاً تنشده .

ومع ذلك فإن هذا التحديد لايجب أن يجعلنا ننزلق إلى التعامل مع اليوتوبيا جميعاً على أنها شكل إبداعى متجانس . فلاشك أن الخيال اليوتوبى ليس كله على درجة واحدة من الحرية والانطلاق، أعنى أن اليوتوبيات تختلف بحسب طبيعة موضوعها ومادتها: فهناك اليوتوبيا الوضعية، واليوتوبيا الاجتماعية، ويوتوبيا العصر الذهبى (أو يوتوبيا الماضى السعيد) ، واليوتوبيا الدينية. ويصعب أن نتصور أن حركية الخيال تكون واحدة إزاء

كل هذه الأنواع . فاليوتوبيا الوضعية برغم أنها تقوم على ديانة التقدم ، وتضع مثالها فى رحم المستقبل، إلا أن جنوحها المستقبلى يقوم على معطيات الواقع القائم ، ويستند إلى مقولات الاكتشافات العلمية، وحتى هذا المثال ليس دقيقاً تماماً، فليست اليوتوبيات الوضعية كلها من طبيعة خيالية واحدة، فعلى سبيل المثال تبدو يوتوبيا "بيكون " أكثر انفلاتاً وطيشاً وجموحاً وخيالاً من تأملات "كونت" اليوتوبية.

عموماً فعلى الرغم من هذه الاختلافات بين اليوتوبيات، فإنها جميعاً تشترك فى بعض الملامح مثل : أنها بصورة دائمة تتجاوز مكانها وزمانها ، وتؤسس هناك فى اللامكان أمبراطورية المتخيل. وهى ترتبط بعالم مجهول، عالم لم يواد بعد، لم يعرف بعد، لم يُرتاد بعد، عالم مستور. إنه العالم العجائبى المتحرر من أسر الضرورة، والمستثنى من الخضوع للقوانين الوضعية والقوانين الطبيعية. مباح فى بعضها مشاعية الحب، مشاعية الجنس، مشاعية التملك. ومباح ومقبول فى البعض الآخر أن يسير الناس عرايا أو يلبسون أزياءً موحدة! ومقبول فى هذه اليوتوبيات أن يلمس الأطفال سقف السماء، ويتقاذفون النجوم مثلما يتقاذفون البالونات. إنه عالم متحرر تماماً ، ومعتوق تماماً من كافة ألوان حسابات السائد والمألوف والمنطقى والمعقول، ومع ذلك فإن هذا العالم لايدخل فى نطاق العبث أو اللامعقول، لأنه يتخذ هيئة الجدية، ويتقمص طابع الاحترام برغم عجائبيته وغرائبيته التى تفصله بصورة أو بأخرى عن كيانات الواقع القائم . لكن الغريب فى الأمر أن اليوتوبيا فى تعاليها وتساميها وتناحرها مع الواقع الذى ترفضه إنما تعكس الكثير من ظلال هذا الواقع، وتؤكدها برغم نفيها له ، بل وكثيراً ما تحتفظ بصفة الوفاء لعصرها.

(١) توماس مور : يوتوبيا ، ترجمة د . أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، عام ١٩٨٧ ، ص ص ٤٩-٥٠.

(2) Marcuse : Eros and Civilization, Allen Lane, The Penguin Press, London, 1970, P.119.

(3) Marcuse : Nagations, essay in Critical Theory, Benguin Books, 1967, P. 154.

(4) Marcuse : Reason and Revolution, Beacon Press, boston, 1960, Pxi.

(5) ...Marcuse : Eros and Civilization, P.121.

(6) ...Marcuse : Reason and Revolution, P x.

(٧) غاستون باشلار، جماليات المكان، ص ٣٠.

(8) ... Marcuse : eros and Civilization, P.120.

(*) نسبة إلى الإله اليونانى "ديونسيوس " أشهر آلهة الإغريق، ارتبط أسمه بفن المسرح ، وانتشرت عبادته بين الطبقات الشعبية ، فأصبح إله الشعب، صار أسمه رمزاً للحيوية المتدفقة فى شرايين كل كائن حى - وهو إله كل المتناقضات : الفرح والحزن ، السعادة والشقاء، الهزيمة والانتصار، الصيف والشتاء، الحياة والموت .. إلخ.

انظر : د . عبدالمعطى شعراوى : أساطير إغريقية : الجزء الثانى، طبعة ثانية ، الأنجلو المصرية ، ١٩٩٥ ، ص ٥٠٥.

(**) نسبة إلى الإله "أبوللون " وهو إله الاعتدال والإتزان، كان يردد دائماً "أعرف نفسك " ، أو "خير الأمور الوسط " ، المرجع السابق، ص ٤٦٨.

(٩) س . م . بورا : التجربة الخلاقة ، ترجمة سلافة حجاوى ، دار الشئون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، العراق، الطبعة الثانية ، ١٩٨٦ ، ص ٩.

(١٠) باشلار : جماليات المكان، ص ١١٦.

القسم الثاني

تجليات الخيال اليوتوبي



(١)

اليوتوبيا الوضعية

اليوتوبيا الوضعية هى تلك اليوتوبيات الجديدة التى رأى أصحابها أن خلاص الإنسان الحديث وسعادته إنما يكمنان فى الاعتقاد بمبادئ ومعجزات الدين الجديد : العلم ، الذى سوف يزيح من على مسرح التاريخ الدين بصورته اللاهوتية القديمة ويستبدل بكهنة العصور الوسطي ونساكها علماء العصر الحديث وباحثيه .

ويعد "فرنسيس بيكون" هو أول من كرس دراسة خاصة لهذا الموضوع، ونعنى بذلك كتابه الذى يحمل عنوان "أطلانطس الجديدة" . وقد ظلت هذه اليوتوبيا لفترة طويلة من الزمن العمل الوحيد الذى ينتمى لما عرف فيما بعد بالرواية العلمية أو الخيال العلمى . والحق أن مدينة أطلنطس أو "دار سليمان " ليست سوى تنظيم واحد من بين تنظيمات أخرى كان بيكون ينوى أن يقدم لها وصفاً فى أعمال أخرى .

وأطلانطس كان اسم قارة ابتلعتها المياه فى سالف الأزمان وتركت أسمها للمحيط الأطلسى . وقد وصلت هذه القارة أو الجزيرة إلى مستوى ثقافى رفيع ، ثم تلاشت منذ تسعة آلاف سنة فيما يقول أفلاطون فى محاوره "كريتياس"[١].

وأطلانطس الجديدة كما يصفها بيكون جزيرة سعيدة مزودة بمؤسسة للبحث العلمى والاكتشاف والاختراع . ويتضمن هذا العمل العديد من الاختراعات التى تنبأ بها بيكون بصورة خارقة. والغريب أن كتاب "ألف ليلة وليلة " يحوى اختراعات مماثلة ،

فعلى سبيل المثال يحوى الكتاب وصفاً للحصان السحرى بدقة متناهية ، إذ يقال أنه يحتوى فى جانبه الأيسر على رافعة يرتفع الحصان بفضلها فى الهواء، مما يعنى أن الطائرة العمودية كانت فكرة خيالية . ويحتوى كتاب ألف ليلة وليلة أيضاً على التلسكوب، وعلى إمكانية التحكم فى الجو بواسطة عدد من الحبال تسمح بتقريب أو أبعاد السحب . لكن الجديد الذى جاء به بيكون هو أنه يقدم يوتوبيا كاملة حول تلك الممارسات العلمية، ولهذا السبب يصف "دالامبير" العالم الرياضى المشهور كتاب أطلانطس الجديدة بأنه قائمة مذهلة بكل ما هو جديد، وما يمكن اكتشافه[٢].

وتشمل الجزيرة ما يسميه بيكون "بدار سليمان" ، ودار سليمان أقرب إلى أن تكون جامعة للتكنولوجيا . وفى هذه الجامعة الخيالية والوهمية تتم صناعة أشياء مدهشة حقاً : فهناك قسم لتكاثر النباتات ، ومركز علمى لدراسة وتربية الحيوان، ويوجد قسم للكيمياء الحيوية ، وآخر لبحوث إطالة مدة الحياة . ويتم بهذه الجامعة البحثية أيضاً تصنيع متفجرات قوية جداً تساعد فى أعمال الحفر وتنقل الجبال . وهناك أيضاً تصميم دقيق لآلة بخارية وتوربينات عملاقة تحل محل الطاقة العضلية الإنسانية . بل أن هناك أجهزة موسيقية تحتوى على أرباع وأثمان التون بدلاً من المجموعة الكروماتية التقليدية . وفى هذه المؤسسة نجد أيضاً المجهر والتلسكوب والميكروفون والتليفون[٣].

ومن الطبيعى أن تكون طبقة العلماء هى الطبقة الرئيسية فى يوتوبيا بيكون، مثلما فعل أفلاطون عندما وصف بالتفصيل القوانين التى تحكم حياة الحراس ولم يذكر إلا القليل عن بقية الطبقات . كذلك نجد بيكون لايهتم إلا بالتنظيمات الخاصة بأعضاء

دار سليمان، وبالعمل الذى يقومون به . وجدارة بيكون الفكرية فى مجال الإبداع اليوتوبى تكمن فى أنه أول فيلسوف تطلع إلى تغيير العالم من خلال العلم وليس من خلال تصوره لتشريعات سياسية أو أنظمة اقتصادية جديدة على نحو ما فعل من سبقوه من كتاب اليوتوبيا، فبيكون لم يكن فيلسوفاً أخلاقياً مثل مور، ولا مصلحاً دينياً مثل أندريا، ولامفكراً موسوعياً مثل كامبانيلا ، ومع ذلك كان سياسياً شديد التحمس للعلم . ومن هذا الجانب كانت أطلانطس الجديدة بمثابة تفسير وتوضيح لعبارة بيكون "المعرفة قوة" . أو كما يقول عنه "إرنست بلوخ" : "بالنسبة لبيكون، مفتاح المعرفة هو أداة تحسين العالم ، أداة "مملكة البشر" ، أداة "أقصى النفع"، "أنفع شيء فى العالم" الطبيب باراسلس يضع أيضاً المعرفة فى خدمة الشفاء، عند ياكوب بوهم "المملكة البشرية " فردوس صار دنيوياً، وطوباويون آخرون يجعلون من الأرض مكان إقامة أفضل، يعطونها على الأقل بعض الشبه مع السماء المنشودة، لدرجة يمكن معها الاستغناء عن السماء"(٤).

وهكذا فقد استطاع بيكون أن يقيم دعائم مجتمعه المثالى على التذرع بالعلم كوسيلة للوصول إلى الحقيقة، وكأداة لسيطرة الإنسان على الطبيعة وتحسين أحوال البشر، ويبدو أن روح التقدم العلمى والتكنولوجى الذى تميزت به العصور الحديثة يرتد فى جزء كبير منه إلى رؤية بيكون الوضعية (٥).

وبعد بيكون حاول الكثير من المفكرين مواصلة جهوده فى هذا المجال، إيماناً منهم بأن العلم هو سفينة نوح العصر الحديث، وفى هذا الإطار كتب "أوجست كونت " الجزء الأول من كتاب الفلسفة الوضعية عام ١٨٣٠. وبرغم أن كونت ليس مفكراً

يوتوبياً بالمعنى الحرفى للكلمة ، إلا أنه يمتلك البصيرة اليوتوبية - التنبؤية، فقد تنبأ بمجتمع جديد تديره نخبة ممتازة من العلماء والمديريين الصناعيين. وقد كان لأفكار كونت على المستويين الفلسفى والعلمى أثراً كبيراً فى كل من أوربا وأمريكا اللاتينية، فالكثير من المفكرين اللاحقين يدينون له بالفضل الكبير. ولكن على الرغم من أن يوتوبيا كونت الوضعية قد تصورت حدوث تغيرات عديدة فى نطاق النظم والمعتقدات والقيم السائدة فى المجتمع، إلا أنها لم تتوقع حدوث تغير أساسى فى مجال الطبيعة البشرية. ولأن يوتوبيا كونت عاشت تحت وهج حرارة عصر التنوير، لذا فقد آمنت بأن العلم والتكنولوجيا من شأنهما أن يزودا البشر بكل ضروب النفع التى طالما حلموا بها، وأن الحياة الكريمة السعيدة سوف تتحقق على ظهر الأرض(٦).

ومثلما تنبأ كونت بمجئ عصر العلم ، فكذلك استطاع "رينان" فى كتابه : "محاورات وشذرات فلسفية " (١٨٧٦) أن يتنبأ بمجئ الإنسان التكنولوجى، وذلك عبر تصوره لعالم مقبل سيكون بمقدور أبنائه أن يخلقوا أنماطاً جديدة من البشر، وأن يصبحوا هم أنفسهم فى مصاف الآلهة سواء بسواء . وقد استطاع فيما بعد مفكر آخر هو "أولاف ستابلدون" فى كتابه "الرجال الأولون والأخيرون" Last and First Men أن يمضى إلى حد أبعد من رينان حيث زعم أنه سيكون فى وسع البشر أن يخلقوا عالماً جديداً لايحققون فيه كل ما يصبون إليه من غايات فى الحاضر فقط، بل ويمتلكون التأثير فى الماضى أيضاً(٧). وفى هذا الكتاب نجد ستابلدون يقدم تاريخاً مفصلاً لما بعد الحضارة الإنسانية فى المليونى سنة القادمة. غير أنه يشير فى تصديره لهذا الكتاب،

إلى أن محاولة التنبؤ بما سيحدث على وجه الحقيقة ، هو محاولة عقيمة ، لأن القصص عن المستقبل لايعدو أن يكون مقاله فى خلق الأسطورة ؛ ومن ثم يحذرنا أولاف من خطر إدعاء الصدق الحرفى لهذه الخيالات، وهو يعتبر نفسه صاحب أسطورة وليس صاحب نبوءه[٨].

وعلى عكس أولاف ستابلدون نجد "هربرت جورج ولز" (١٨٦٦ - ١٩٤٦) يحرص على الاعتراف بنبوءته، وهو من أشد الكتاب اليوتوبيين ولعاً بإنتاج سيناريوهات خيالية عن المستقبل، وعناوين إبداعاته ، تؤكد هذا "آلة الزمن " (١٨٩٥)، "حرب الكواكب" (١٨٩٨) ، "أول رجال على القمر" (١٩٠١)، "واكتشاف المستقبل " (١٩٠٢)، "يوتوبيا حديثة" (١٩٠٥) "الحرب والمستقبل " (١٩١٧) ، "شكل الأشياء القادمة" (١٩٣٤) وغيرها. وفى كتابه: "يوتوبيا حديثة " يعلن ولز القطيعة مع التراث اليونانى، برفضه لأى تصورات عن مجتمع كامل بصوره مطلقة، وفى هذا المعنى يقول : "لن يكون هناك مكان للكمال فى يوتوبيا حديثة ، إذ يجب أن تحتوى اليوتوبيا أيضاً على الخلافات والصراعات وهدر الطاقات، وإن كان الهدر فيها أقل بكثير جداً مما يحدث فى عالمنا"[٩].

ويزعم ولز أننا فى "يوتوبيا حديثة " ندير ظهورنا لليوتوبيات القومية ، فعصر الحدود والحواجز اللغوية التى تفصل بين الأمم قد انتهى، ولايمكن أن يفى بالغرض من اليوتوبيات الجديدة إلا دولة عالمية. هذه الدولة العالمية التى ننتقل إليها بفضل الخيال، تقع على كوكب مشابه لكوكبنا الأرضى . وهذا الكوكب اليوتوبى مطابق من الناحية الفيزيائية للأرض، فكل نهر، وكل بحيرة

أو جبل أو إنسان على أرضنا له ما يناظره فى يوتوبيا ولز. والاختلاف الوحيد بين أرضنا وبين يوتوبيا ولز، هو أن التنظيم الاجتماعى فيها قد تطور تطوراً سريعاً وبلغ مستوى أرقى بكثير من مستوى التنظيم الاجتماعى على الأرض[١٠].

ومع أن ولز يفصل نفسه بطريقة متعمدة عن معظم يوتوبيات الماضى. إلا أنه - أراد أو لم يرد - يستبقى الكثير من عناصر اليوتوبيات السابقة سواء من ناحية التنظيم الاجتماعى أو البناء الطبقى أو الميراث القيمى والأخلاقى. لكن يبدو أن أهم ما يستلفت النظر فى أصالة هذه اليوتوبيا الجديدة هو رفض ولز لأى يوتوبيا ساكنة أو مستقرة، وهذا ما يوضحه بقوله : "أنا لا أفكر فى أى يوتوبيا مستقرة"[١١]. وربما ترتبط خاصية عدم الاستقرار تلك بالطابع المتناقض لليوتوبيا العلمية من حيث أن العلم فى ذاته قوة دافعة تعتمد على : "النقد الدائم وزيادة المعرفة ونشرها أكثر وأكثر"، والأثر الحتمى لذلك هو تدمير كل نظام اجتماعى يسعى إلى الاستقرار والسكون[١٢].

وإذا كان الأساس الجوهرى الذى قامت عليه اليوتوبيات الكلاسيكية هو أن الإنسان حيوان سياسى يحقق أهدافه العليا عبر وصول النظام الاجتماعى لدرجة الكمال، فإن الإنسان فى يوتوبيا ولز هو حيوان كونى هدفه صون وتطوير أمبراطوريته البيولوجية فى وجه القوى المعادية المعوقة له[١٣].

ولعل أهمية أفكار ولز اليوتوبية تكمن فى أنها لاتتخلى فقط عن تقاليد اليوتوبيا الكلاسيكية، وإنما تفتح الباب أيضاً لقصص الخيال العلمى فى القرن العشرين باعتباره أدب النبوءه الكونى،

فغزو الفضاء والاكتشافات السحرية والكائنات الأخرى والعالم العجائبى، والأغراب المسالمون أو الذين يمكن إخضاعهم. كل هذا كان له تأثيره البالغ فى فتح أفاق جديدة للأمل الإنسانى خاصة وأن السفر للفضاء كان الحلم القديم الذى يستهوى العقلانى الفيكتورى بوصفه الهدف النهائى للتقدم البشرى، كما أن السفر للفضاء كانت له جاذبية شبه دينية لبعض العقول، وهذا ما دعا "و . ريد" Winwood Reade فى كتابه "استشهاد الإنسان" (١٨٧٢) إلى أن يتنبأ بأن الأرض ستصبح أرضاً مقدسة يحج إليها الناس من مختلف أرجاء الكون، فى هذه اللحظة يسيطر الإنسان على قوى الطبيعة ، بل يشرع فى بناء أكوان جديدة ، ومع الوقت يسيطر العلماء على مهمة الرب . ومن الواضح أن فكرة "دين الإنسانية" عند ريد موضوع على مثال الديانة المسيحية[١٤]. ولقد كان ولز أهم كاتب يردد صدى تلك النشوه الدينية التى كتب بها ريد عن الفضاء ، ففى كتابه: "إكتشاف المستقبل " يتطلع إلى زمن يستطيع فيه أحفادنا القادمون أن يقفوا على ظهر الأرض، وهم يضحكون ويمدون أيديهم إلى النجوم. ومثل صانعى الأكوان الذين تنبأ بهم ريد سيكون بمقدور هؤلاء الأطفال الأنسيون أن يتخذوا من السماوات ملعباً لهم، وهكذا يتحول البشر إلى آلهة[١٥].

أخيراً فإن أهمية ولز لاتكمن فقط فى شطحاته اليوتوبية قدر استبصاراته النبوءية ، فقد رأى ولز وخلفائه أن الهدف الروحى لعملية الارتقاء الإنسانى هو الوصول إلى نوع من العقل أو الذكاء الجماعى الذى يشترك فيه الجنس البشرى كله. وفكرة العقل الجماعى هى تجسيد لفكرة مجازية قديمة ترددت لدى بعض الأدباءوالمفكرين مثل : "العقل الجمعى"، "الحكمة الجمعية" ،

وقد أطلق ولز على أحد مؤلفاته التى يدعو فيها لتقديم معلومات متكاملة على نطاق عالمى اسم "الدماغ العالمى " (١٩٣٨) ويمكن القول بشيء من التفاؤل أن الشكل المعاصر الذى يقترب من فكرة "العقل العالمى" هو الطريق الأعظم للمعلومات أو "أنترنت" Internet غير أن إيجاد مثل هذا العقل الجماعى بصورة كاملة يقتضى تحقيق انسجام كامل بين عقول الأفراد لم يسبق له مثيل، ولكن مثل هذا الاحتمال ربما تكون فيه مسحة من الدكتاتورية، من حيث أن التلاشى الكامل للفروق الفردية والميول الذاتية وانمحاء الخصوصية يمكن أن يخلق حالة من الديموقراطية الكلية التى تعادل فى نفس الوقت الديكتاتورية[١٦]. وسنعود مرة أخرى إلى هذه النقطة فى نهاية هذه الدراسة .

(١) إرنست بلوخ : التجريبية والمنفعة عماد التطور الليبرالى، دراسة منشورة بمجلة المنار، العدد ٤٦ أكتوبر ١٩٨٨ ، ص ١٥٢.

(٢) المرجع السابق : ص ١٥٣.

(٣) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(٤) إرنست بلوخ : فلسفة عصر النهضة ، ترجمة الياس مرقص ، دار الحقيقة للطباعة والنشر، بيروت : الطبعة الأولى، ١٩٨٠ ، ص ١١١.

(٥) د . ماجد فخرى : تطور فكرة المستقبل فى العصور القديمة والحديثة ، دراسة منشورة بمجلة الفكر العربى، العدد العاشر، أبريل ١٩٧٩ ، ص ١٧.

(٦) فيكتور س . فيركيس : الإنسان التكنولوجى، الأسطورة والحقيقة، ترجمة د . زكريا إبراهيم ، يوسف ميخائيل أسعد، الأنجلو المصرية ، ١٩٧٥ ، ص ص ١٢٢-١٢٣.

(٧) المرجع السابق : ص ١٢٢.

(٨) باترك بارندر : ظلال المستقبل هـ . ج . ولز والقصص العلمى والنبوءة ، ترجمة بكر عباس، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٧ ، ص ص ١٤-١٩.

(٩) نقلاً عن : ماريا لويزا برنيرى : المدنية الفاضلة عبر التاريخ ، ترجمة د . عطيات أبوالسعود، مراجعة د . عبدالغفار مكاوى، سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، العدد ٢٢٥ سبتمبر ١٩٩٧ ، ص ٤٢٠.

(١٠) المرجع السابق : ص ص ٤٢٠-٤٢١.

(١١) پاترك پارندر : المرجع المذكور، ص ١٤٢.

(١٢) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(١٣) المرجع السابق : ص ١٥٩.

(١٤) المرجع السابق : ص ص ١٨١-١٨٢.

(١٥) المرجع السابق : ص ١٨٧.

(١٦) المرجع السابق : ص ١٨٩.

(٢)

يوتوبيا العصر الذهبي

تقوم فكرة "العصر الذهبى" على تخيل أو افتراض وجود مرحلة فى حياة البشرية كانت تتسم بالطهر الكامل والنقاء الشامل، مرحلة لم يعرف فيها الإنسان الشر أو الصراع أو الكراهية ، مرحلة كانت تمثل بالنسبة للتطور الإنسانى : مرحلة طفولة الإنسانية . وتقترب هذه الصورة المثالية من الأسطورة الدينية للفردوس كما يذكرها الكتاب المقدس، حيث كان الإنسان والكائنات الأخرى يعيشون فى حالة من السلام ، والحب المطلق، والامتزاج الكلى. غير أن الخلاف الرئيسى بين الرؤية الدينية للعصر الذهبى، والرؤية العلمانية هو أن الأولى تضع مثالها فى عالم الماوراء، عالم الميتافيزيقا بينما تسعى الثانية لتحقيق هذا العصر على وجه الأرض ومن خلال الجهد الإنسانى المحدود .

والعصر الذهبى فى رأينا مجرد حقبة من الزمن تم اصطفاؤها وتنقيتها وتصفيتها وتصعيدها - بطريقة شعورية أو لاشعورية - حتى اكتسبت صفات: مثالية وأسطورية وخيالية تنأى بها عن عالم الأحداث التاريخية الواقعية وتضعها فى سياق النموذج المتنافر والمتناقض مع لحظة الحاضر الأليمة .

وعلى هذا النحو فإن فكرة العصر الذهبى تتجاوب تجاوباً كاملاً مع الرؤية الخاصة بزمن غير محدد التاريخ، غير قابل للقياس أو للادراج فى الحسابات الزمنية ، ولا نعرف عنه سوى أن موقعه ماثل هناك ، فى بداية المغامرة الإنسانية الأولى، وأنه كان يمثل زمن السعادة والبراءة المطلقة[1].

وتتسم يوتوبيا العصر الذهبى بالطابع الملتبس ، من حيث أنها تتضمن الحنين والنكوص إلى لحظة ماضوية غابرة ، ومن جانب آخر الأمل فى استعادة هذه اللحظة ، وانتظار عودتها . أو كما يقول جيراردييه : "تلك هى القوة المذهلة للطابع المزدوج للأسطورة التى تسهم فى وقت واحد فى الارتداد إلى الماضى والانطلاق إلى المستقبل، على مستوى الذكرى والآسى، وعلى مستوى الانتظار الخلاصى"(٢).

وفكرة الفردوس المفقود لاتنفصل عن الكثير من الأحلام التى راودت البشر عبو تاريخهم الطويل، وجعلتهم يغتربون عن زمانهم وعصرهم وثقافتهم ويهربون إلى عصور البراءة الأولى. ويبدو أن ثورة العقل الحديث فى أوروبا، وهاجس الخوف من سيطرة الآلة على الإنسان قد دعا بعض فلاسفة عصر التنوير إلى خلق نوع من الثورة المضادة التى ترفع شعار العاطفة والرومانتيكية فى وجه العقل والعقلانية. ومن ثم فقد التقطوا فكرة العصر الذهبى، وقاموا بتحويلها وتنظيرها وصياغتها فى مفاهيم فلسفية مثل: "الحالة الطبيعية" ، "الإنسان الطبيعى" ، "حالة الفطرة".

ومن أبرز الفلاسفة الذين تحدثوا عن فكرة العصر الذهبى: "جان جاك روسو " (١٧١٢ - ١٧٧٨) ، "دينيس ديدرو " (١٧١٣ - ١٧٨٤). فروسو فى دراسته عن : "أصل اللامساواة بين البشر وفى أسسها " (١٧٥٤) يتحدث عن الإنسان الطبيعى، الإنسان كما كونته الطبيعة فيقول : "إذا ما نظرنا إليه كما خرج من بين يدى الطبيعة لوجدنا فيه حيواناً أقل بأساً وقوة من بعض الحيوانات الأخرى، وأقل رشاقة وخفة من بعضها الآخر، ... أنى لأراه يأكل حتى الشبع تحت سنديانة ، ويشرب حتى الارتواء من

أول جدول يصادفه ، ويفترش الأرض عند جذع الشجرة التى أمنتْ له طعامه، وهكذا تكون حاجاته قد أشبعت "[٣].

ولم يكن هذا الإنسان الطبيعى بحاجة إلى الحياة الاجتماعية، فالبدائيون يعيشون فى حالة من العزلة، ولاتساورهم حاجة إلى أقرانهم يعيشون شتاتاً فى الغابات بين الحيوانات بلا حرفة أو عمل، يقتاتون من ثمار الأرض ومن خيرات الطبيعية، وتنشأ رغباتهم عن حاجاتهم الجسمية : الطعام، الماء، الأنثى، الراحة ... إلخ . ولما كان إرواء هذه الحاجات لايتطلب جهداً عسيراً، لذلك لم يعرف هذا الإنسان معنى الصراع أو الألم أو الفضول أو سائر المشاعر التى تعبر عن الإحباط أو قمع الرغبات .

والوظائف النفسية للإنسان الطبيعى فى مستوى الوظائف الحيوانية: محروم من كل معرفة ، لايجيد النطق ، لايعرف اللغة ، ومخيلته لا تصور له شيئاً، ولا تساوره سوى أهواء بدائية متولدة عن نزوات طبيعية. فمن يعيش فى مثل هذه الحالة الطبيعية لايحتاج إلى أكثر من الغريزة .

وليس لهذا الإنسان البدائى من مسكن ثابت أو من أسرة مستقرة، فالعلاقة بين الرجل والمرأة عابرة ومؤقته ، والأطفال ينفصلون عن أمهاتهم لحظة أقتدارهم على تأمين قوتهم وممارسة حياتهم بأنفسهم. والبشر فى تلك الحالة الطبيعية لايعرفون الخير أو الشر، إذ لا تجمع بينهم أية علاقة أخلاقية ، أو واجبات مشتركة؛ ومن ثم فإن روسو لايوافق هوبز على قوله أن الإنسان البدائى كان شريراً، لأنه ببساطة لايملك أى فكرة عن الخير[٤].

ويرى روسو أن حياة الإنسان البدائى قد استمرت على هذا

النحو من البراءة والسعادة والنقاء إلى أن خطا الجنس البشرى خطوته الأول نحو الانحطاط والتدهور بظهور الملكية العقارية التى كانت سبباً فى طرد الإنسان من فردوسه الأرضى وألقت به فى عالم الجحيم ، عالم المجتمع المدنى، أو كما يقول رسو : "أول من سيج أرضاً وقال هذا ملك لى ، ووجد أناساً سذجاً بما فيه الكفاية ليصدقوا قوله، هو المؤسس الحقيقى للمجتمع المدنى. وكم من جرائم، وحروب، وأغتيالات ، ومصائب، وفظائع كان سيوفرها على الجنس البشرى ذلك الذى كان سيقدم على نزع الأوتاد .. صارخاً فى وجه أقرانه بقوله: حذار من الأصغاء لهذا المحتال، فلسوف يكون مآلكم إلى هلاك إن نسيتم أن الثمار للجميع وأن الأرض ليست لأحد"(٥).

وقد تلا الخطوة الأولى للانحطاط خطوات أخرى كانت سبباً فى المزيد من التعاسة للإنسان : ظهور مبدأ تقسيم العمل، نشأة التفاوت والتمايز بين البشر ؛ وبالتالى ظهور جدلية العبد والسيد لأول مرة فى التاريخ، صياغة بعض القوانين والشرائع التى تنظم العلاقة بين السادة والعبيد وتقوم بحماية السادة من بطش أو ثورة العبيد ، ولادة التنين أو الدولة ، وأخيراً ظهور الفنون والأداب والعلوم والاختراعات المختلفة التى تقوم بدور المسكنات أو المخدر لعذابات البشر . باختصار فإن التقدم الذى كان منوطاً به الارتقاء بالإنسان إلى أقصى حد، لم يمنح الإنسان أى قدر من السعادة، بل على العكس أدى إلى تعاسة الإنسان وانحداره إلى أدنى مستويات البربرية الإنسانية. ما العمل إذن؟ هل نهجر عالم المدن، ونحطم جميع المخترعات، ونمزق كل كتب الفلسفة والشعر والتاريخ ونهرع إلى الغابات نحيا فوق الأشجار ونقتات

الثمار ونحيا حياة التشرد والتجوال ؟ ما العمل ؟؟

الواقع أن روسو كما يقول بيورى : "... لم يوح بأى اتجاه ، لتدمير المكتبات وشتى أعمال الفن فى العالم وإعدام كل العلماء أو أخراسهم ، أو بالخلاص من المدن وأحراق السفن . فهو لم يكن مجرد حالم . أما»أركاديته " فلم تزد عن مثل لما ينبغى أن يكون، تصور على ضوئه أنه يمكن أن يقوم المجتمع فى أيامه ويغير، وأن يربط آماله بالمساواة والديموقراطية ، إحداث أنقلاب جذرى فى التعليم"(٦).

وقد أهتدى روسو إلى أن الحل للخلاص من لعنة الحضارة ومن خطايا الطبقية يأتى عن طريق "العقد الاجتماعى"، والعقد الاجتماعى هو: "ميثاق أساسى يضمن المساواة السياسية والشرعية بين الناس ويغدو به المتفاوتون فى القدرة والفطنة متساوين باعتبار العرف والحق الشرعى .

إن روسو برغم كفره بديانة التطور، وبرغم إيمانه بالماضى السعيد إلا أنه ليس متشائماً، بل أنه ظل يحمل بأعماقه أيماناً لايتزعزع بحرية الإنسان، وقدرته الدائمة على تحطيم أغلاله وكسر قيوده وصون حريته من الضياع والفقدان . وها هو يعلن فى مستهل "العقد الاجتماعى" : ولد الإنسان حراً إلا أنه مكبل فى كل مكان بالأغلال، على ذلك النحو يتصور نفسه سيد الآخرين الذى لايعدو أن يكون أكثرهم عبودية"(٧).

ويذهب روسو إلى أننا لانستطيع أن نغرى أحداً بأن يتخلى عن حريته مختاراً كما يزعم "جريتيوس" لأن تنازل المرء عن حريته هو تنازل عن شرفه وكرامته ورجولته ، كما أن مثل هذا

التخلى مخالف لطبيعة الأشياء، فجوهر الإنسان هو الحرية ، أو كما يقول روسو :

"إن تخلى المرء عن حريته هو تخل عن صفته كإنسان، عن حقوقه فى الإنسانية بل عن واجباته .. إذ أن تنازلاً كهذا مناف لطبيعة الإنسان ، وانتزاع كل حرية من إرادته هو انتزاع كل أخلاقية من أفعاله"(٨).

وحيث إن القوة لاتخلق حقاً ، لذلك "... فإن حق الاستعباد، من أية زاوية نظرنا إلى الأمور، حق باطل، ليس فحسب لأنه غير شرعى، وإنما لأنه محال ولا يعنى شيئاً. إن هذين اللفظين: استعباد وحق لفظان متناقضان؛ أحدهما ينفى الآخر"(٩).

ولاشك أن كتاب "العقد الاجتماعى" ليس كتاباً فى اليوتوبيا ، وإنما كتاب فى الفلسفة السياسية، ومع ذلك لانستطيع أن نجرده تماماً من أى رؤية حالمة تستدعى ذكريات الماضى السعيد، فالحق "أن صورة المدينة القديمة ، صورة أسبرطة ، صورة الجمهورية الرومانية فى بدايات تاريخها، ماثلة دوما فى خلفية العقد الاجتماعى"(١٠).

ومثلما استهوت يوتوبيا العصر الذهبى جان جاك روسو، نجد ديدرو يلتقى مع روسو، إلى حد بعيد سواء فى رؤيته النقدية للحضارة ، أو فى افتتانه بحياة الإنسان البدائى . وقد كتب يقول: "إنى مقتنع بأن اشتغال الإنسان بالصناعة قد قطع شوطاً بعيداً . ولو أن هذا الاتجاه قد توقف من عهد بعيد ... لما بلغنا حالة أفدح من السوء . فأنا أعتقد أن هناك حداً أقصى للحضارة تتمثل فيه أقرب الحالات توافقاً مع سعادة الإنسان بوجه عام . ولايبتعد هذا

الحد كثيراً عن حالة الهمجية، كما يتخيل . ولست أدرى كيف يُستطاع الرجوع إلى هذا الحد بعد تركه أو كيف يستطاع البقاء فيه لو بلغناه "(١١).

وفى كتابه "الموسوعة" نجد العديد من المقاطع التى تحتفى بالعادات البدائية ، وبراءة البشر الذين يعيشون فى الحالة البدائية، وتضع تعارضاً بين القيم التى كان عليها الإنسان الطبيعى وبين الشرور الملازمة للإنسان المتحضر. وفى المادة التى تحمل عنوان "الملوك" يذهب ديدرو إلى أن البشر كانوا يجهلون سلطة الدولة عندما كانوا فى هذه المرحلة ، كما أنهم كان يدركون معنى الظلم والعدل بطريقة فطرية .

وفى كتابه "ملحق لرحلة بوغنفيل " يقدم مثالاً توضيحياً على نظرية الحالة الطبيعية . والفكرة التى تدور حولها هذه القضية هى وصف حياة وتقاليد أهالى قبيلة "تاهيتى " التى تحولت إلى ضرب من اليوتوبيا فى القرن الثامن عشر. وقد قدم ديدرو كتابه وكأنه جزء لم ينشر من مذكرات البحارة الفرنسى الشهير الذى نشر عام ١٧٧١ مذكراته حول رحلته حول العالم .

ويرى ديدرو أن الإنسان التاهيتى يمثل طفولة الإنسانية، أما الأوربى المتحضر فيمثل شيخوختها. والمسافة التى تفصل بيننا وبينهم أطول بكثير من المسافة التى تفصل الطفل عن الرجل المسن. وحياة التاهيتى تتسم بالبساطة والبراءة والوداعة، ولايعرف الخداع أو الكذب أو الرياء ، فهو أقرب إلى التشريع الصالح من أى شعب متحضر .

ويشدد ديدرو على أن الحالة الطبيعية الخشنة والمتوحشة،

وفوضى الطبيعة، تمثل أعلى مرحلة من الحضارة. وسيراً على درب روسو يذهب إلى أن الملكية الخاصة هى أساس فساد الحضارة ، فقبل قدوم الأوربيين كان مفهوم الملكية لدى التاهيتيين محدوداً للغاية ، فكل ما فى الجزيرة كان ملكاً لكل أبناء الجزيرة . وكانت جميع الأعمال تنجز على نحو جماعى . وكان هؤلاء القوم يؤلفون أسرة واحدة كبيرة يعيش أفرادها فى إطار من الحرية المطلقة فى العلاقات الجنسية(١٢).

ويبلغ ديدرو فى قصته الخيالية ، ذروة البلاغة ، والقدرة على تحريك المشاعر، خاصة عندما يمتدح العادات البدائية لأبنآء هذه الجزيرة ويشيد بها، ويتهم ممثلو الحضارة على لسان حكيم الجزيرة . فبينما كان بوغنفيل يستعد للرحيل وهو ورفاقه .. تقدم إليهم الحكيم العجوز، وألقى هذه الكلمة التى وجهها إلى التاهيتيين: "لقد أقصيت من بين الناس الصداقة المخلصة، والاحترام الحقيقى، والثقة الكاملة، وتسترت الغيرة والريبة، والخوف، وبرودة العاطفة ، والتحفظ والكراهية ، والغش، دائماً وراء ذلك القناع الواحد الخداع ..."(١٣).

"أبكوا يا أيها التاهيتون المساكين، أبكوا ... على قدوم هؤلاء الرجال الجشعين والأشرار، لا على رحيلهم ، فسوف يأتى يوم تعرفونهم فيه على نحو أفضل . ذات يوم سيعودون .. ليقيدوكم بالأغلال، وليذبحوكم، أو ليخضعوكم لأهوائهم الشاذة ولرذائلهم"(١٤).

ثم يضيف العجوز موجهاً كلامه هذه المرة إلى بوغنفيل : "وأنت يارئيس هؤلاء اللصوص، أبعد سفينتك بسرعة عن شاطئنا . فنحن

أبرياء وسعداء، وأنت لاتملك إلا أن تنال من سعادتنا . نحن نهتدى بهدى غريزة الطبيعة الطاهرة ، وأنت حاولت أن تمحو طابعها من أنفسنا . هنا الكل ملك الكل وأنت علمتنا أن نميز بين ما هو لك وما هولى ... نحن أحرار وها أنت تغرس فى أرضنا عنوان عبوديتنا المقبلة"(١٥).

إن أهمية روسو وديدرو لاتكمن فقط فى إبداعهما اليوتوبى فحسب، بل فى تأسيس اتجاه فكرى جديد سيكون له تأثير بالغ فى القرن الثامن عشر وما تلاه هو الاتجاه "الرومانتيكى" الذى جاء بمثابة رد فعل مناهض للقيم الكلاسيكية فى الأدب والفن وللمبادئ الأخلاقية الارستقراطية التى سادت العصر الحديث .

والرومانتيكية هى أكثر التيارات الفكرية والفنية التصاقاً بالروح اليوتوبى، من حيث أنها كما يقول ول ديورانت : "تمرد الوجدان على الفكر والغريزة على العقل ، والعاطفة على الحكم ، والذات على الموضوع، والنزعة الذاتية على الموضوعية ، والوحدة على التجمع، والخيال على الواقع، والخرافة والأسطورة على التاريخ، والدين على العلم، والتصوف على الشعائر، والشعر والنثر الشعرى على النثر والشعر النثرى، والفن القوطى المحدث على الكلاسيكى المحدث، والأنثوى على الرجولى، والحب الرومانسى على زواج المصلحة ، والطبيعة والطبيعى على المدنية والتكلف، والتعبير العاطفى على الضوابط العرفية ، والحرية الفردية على النظام الاجتماعى، وتمرد الشباب على السلطة ، والديموقراطية على الارستقراطية ، والإنسان فى مواجهة الدولة"(١٦).

وقد لاقت مبادئ الرومانتيكية الجديدة تأييداً واسع المدى فى

فرنسا لأنها كانت تلبية لحاجات هذا العصر، خاصة وأن المجتمع الفرنسى الذى سأم الفكر الكلاسيكى كان متعطشاً لموجة من الفكر الجديد، وقد وجد فى أفكار روسو وديدرو ملاذاً له. وقد أتاح تمجيد روسو للوجدان تحرراً للغرائز المكبوتة والمشاعر المقهورة، وأصبحت "الاعترافات" كتاب الوجدان المقدس، كما كانت "الموسوعة" هى المعبر عن روح العصر(١٧).

ومن أكثر الإبداعات تأثراً بالرومانتيكية خاصة رومانتيكية روسو - الأدب والفن. فقد "استسلم الأدب بجملته تقريباً لروسو والموجة الرومانتيكية" فها هو جوته يغمر بطله "فرنر" فى فيض من الحب والطبيعة والعبرات (١٧٧٤)، ويجعل بطله "فاوست" يختزل نصف فلسفة روسو فى كلمات ثلاث "الوجدان هو الكل". وأكد شيلر التمرد على القانون فى "اللصوص" (١٧٨١)، وصاح هردر فى مرحلة من حياته قائلاً: "تعالى ياروسو وكن لى رشداً". وأبدع برناردان دسان بيير، وهو تلميذ مخلص لروسو رائعة رومانسية هى "بول وفرجينى" (١٧٨٤). وانتصر تأثير روسو، الأدبى بعد الفاصل النابليونى فى أشخاص شاتوبريان، ولامارتين، وموسيه، وفينى، وهوجو، وميشليه، وجورج صاند.. وغيرهم، وقد أفرز هذا التأثير فيضاً من الاعترافات، وأحلام اليقظة، وقصص العشق والغرام، فظهر فى إيطاليا ليوباردى، وفى روسيا بوشكن وتولستوى، وفى إنجلترا كولردج وبايرون، وشلى، وكيتس، وفى أمريكا هوثورن وثورو(١٨).

من جانب آخر، فإن رفض روسو الاستسلام للواقع، وتمجيده للخيال، وتقديسه لكل ما هو عفوى وتلقائى فى التجربة الإنسانية، وتعاطفه مع الفقراء ضد الأغنياء. كل هذه الأفكار وغيرها قد

لاقت قبولاً وترحيباً لدى تيارات سياسية متباينة ، فقد وجد فيه الفوضويون والاشتراكيون على السواء نبياً وقديساً، وتأثر به أصحاب الاتجاهات الليبرالية والنزعات الفردية ، وآمن به الكثير من المفكرين الثائرين من أمثال : شلي وإدوارد كاربنتر وتولستوى . وقال عنه تولستوى : "كنت وأنا فى الخامسة عشرة أحيط عنقى بميدالية عليها صورة روسو بدلاً من الصليب المعتاد". كما أن هجومه على الملكية الخاصة وأعتناقه لديانة المساواة جعله يحتل مكانة خاصة لدى العديد من المنظرين الاشتراكيين سواء اليوتوبين أم الأرثوذوكسيين(١٩).

أخيراً فإن الكثير من الأفكار الراديكالية والفوضوية التى تبناها اليسار الجديد وحركات التمرد والاحتجاج إنما تنتمى بصورة أو بأخرى إلى شطحات روسو الفكرية ، وربما كان "الهيبز" هم من أبرز الجماعات التى تبنت وجسدت شعارات روسو ، خاصة دعوته للعودة للطبيعة وهجرة العالم الأسمنتى، عالم المدن ، عالم الموت. والهيبز قبل أن يصبحوا مادة للإعلانات والاستغلال التجارى كانوا أكثر جماعات الاحتجاج إتساقاً فى معارضتهم للنظام القائم، فالهيبز كما يقول إدوارد باتالوف : "... لم يتفادوا ببساطة عالم القمع والاستهلاك القائم ، بل انطلقوا إلى أرض العجائب التى خلقوها هم أنفسهم ؛ وهى أرض مختلفة ، لا إكراه ولا إخضاع فيها . ولاعبادة للنقود والإستهلاك، أرض تتحرر فيها الأحاسيس"(٢٠).

الهوامش

(١) رآوول جيراردييه : العصر الذهبى، ترجمة خليل كلفت ، دراسة منشورة بمجلة القاهرة ، العدد ١٣٧ ، إبريل ١٩٩٤ ، ص ٣١.

(٢) المرجع السابق : ص ٣٣.

(٣) نقلاً عن : ف . فولغين : فلسفة الأنوار ، ترجمة هزييت عبودى، دار الطليعة ، بيروت ، الطبعة الأولى، سبتمبر ١٩٨١ ، ص ١٩٧.

(٤) المرجع السابق : ص ص ١٩٧-١٩٨.

(٥) المرجع السابق، ص ٢٠١.

(٦) ج . ب . بيورى : فكرة التقدم ، ترجمة د . أحمد حمدى محمود، المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ، ١٩٨٢ ، ص ١٦١.

(٧) جان جاك روسو : العقد الاجتماعى، ترجمة زوقان قرقوط ، دار القلم ، بيروت ، بدون تاريخ ، ص ٣٥.

(٨) المرجع السابق : ص ٤٢.

(٩) المرجع السابق ، ص ٤٥.

(١٠) جيراردييه : المرجع المذكور، ص ٣٥.

(١١) نقلاً عن بيورى : المرجع المذكور، ص ص ١٦٢-١٦٣.

(١٢) فولغين : المرجع المذكور، ص ص ١٠٥-١٠٦.

(١٣) نقلاً عن : ول ديورانت : قصة الحضارة ، ترجمة فؤاد أندراوس ، الجزء الأول من المجلد العاشر (٣٩) ، بيروت - تونس ١٩٨٨ ، ص ٤١ .

(١٤) فولغين : المرجع المذكور، ص ١٠٦.

(١٥) المرجع السابق : نفس الصفحة .

(١٦) ول ديورانت : قصة الحضارة ، ترجمة فؤاد اندراوس، الجزء الرابع من المجلد العاشر (٤٢) ، طبعة المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم بجامعة الدول العربية ، القاهرة ، ١٩٨٧ ، ص ص ٣٧٢-٣٧٣.

(١٧) المرجع السابق : ص ٣٧٣.

(١٨) المرجع السابق : ص ٣٧٥.

(١٩) المرجع السابق : ص ص ٣٧٨-٣٧٩.

(٢٠) إدوارد باتالوف : فلسفة التمرد، ترجمة سامى الرزاز، دار الثقافة الجديدة ، ١٩٨١ ، ص ٢٦٥.

(٣)

اليوتوبيا الاجتماعية

يتمثل الاختلاف الرئيسى بين اليوتوبيا الاجتماعية ، واليوتوبيات التى عرضنا لها فيما سبق، فى أن اليوتوبيا الاجتماعية تقوم بالأساس على تصور شكل مثالى للجوانب الاجتماعية والاقتصادية والسياسية لبلد خيالى أو مستقبل خيالى . فبينما تحاول يوتوبيا العصر الذهبى استرجاع لحظة ماضوية غير ملوثة بخطايا التقدم والمدنية ، وبينما تسعى اليوتوبيا الوضعية إلى جعل العلم قيمة سياسية وأخلاقية وتربوية يقوم على عاتقها صياغة المجتمع المثالى، نجد اليوتوبيا الاجتماعية ذات نظرة أكثر إتساعاً وشمولاً من اليوتوبيات الأخرى، وإن كانت فى معظمها أكثر غموضاً وتناقضاً. وإذا بدأنا بأفلاطون مبدع أول يوتوبيا متكاملة فى التاريخ سنجد أن أفلاطون كتب "الجمهورية " فى فترة تدهور التاريخ اليونانى، فترة نهاية الحرب بين أثينا وأسبرطة ، والتى انتهت بهزيمة أثينا هزيمة ساحقة . ومن المسلم به أن عقل المهزوم غالباً ما يفتتن بقوة الغزاة الفاتحين ، لهذا عندما شرع أفلاطون فى بناء مدينته المثالية اتجه إلى أسبرطة واتخذها نموذجاً له . ففى مقابل روح الاستقلال والنزعة الفردية المتطرفة التى تميزت بها الحياة اليونانية ، يقدم صورة مغايرة لدولة قوية متجانسة وقائمة على مبادئ تسلطية[١].

ومن هذا المنظور يمكن التعامل مع كتاب الجمهورية بطريقتين: فمن جانب يمكن النظر إلى الجمهورية على أنها شكل من أشكال النقد السياسى، من حيث أنها جاءت كرد فعل معاكس ومناهض

للظروف الاجتماعية والسياسية السيئة التى عاصرها أفلاطون . ومن ناحية أخرى فإن الجمهورية لها هدف مثالى وتجاوزى ، من حيث أنها توضح ما سوف تكون عليه الأمور السياسية إذا ما تشكلت وتطورت بحسب المبدأ الأعلى للعدل، وتحاول أن تكشف أيضاً ما يمكن أن يكون عليه وضع دولة تجسد فيها مثال الخير على أكمل وجه . والجمهورية من هذا الجانب الأخير هى مثل أعلى على البشر أن يقتربوا منه قدر استطاعتهم(٢).

والجمهورية كما تصورها أفلاطون هى مجتمع ينقسم فيه الناس إلى طبقات ثلاث كل منها منفصلة عن الأخرى، بشكل قاطع : طبقة الحكام فى أعلى قمة المجتمع ، يتلوهم فى المرتبة طبقة الجنود ورجال الشرطة المعاونين لطبقة الحكام ، وأخيراً فى القاع الطبقة الدنيا أو طبقة العمال والفلاحين .

ومن الظواهر المحيرة فى الجمهورية أنه كتاب يجمع بين آراء محافظة جداً كالتمايز الطبقى الحاد وإقرار الرق ، وآراء أخرى متطرفة فى ثوريتها مثل شيوعية الملكية(٣). والواقع أن مفهوم مشاعية الملكية مختلف تماماً عما نعنيه الآن من هذا المعنى، لأنه جعل هذه الشيوعية قاصرة على طبقة الحكام والجنود ورجال الشرطة ، واستثنى منها الطبقات الدنيا والتى يطلق عليها المحدثون الدهماء أو الجماهير ، والتى تمثل من ناحية العدد الطبقة الأكثر عدداً، لكنها تختلف عن بروليتاريا ماركس من حيث أنها الطبقة الوحيدة التى تتمتع بمزية أمتلاك الثروات(٤).

ويبدو أن أفلاطون قد فطن إلى دور الملكية الخاصة فى إشاعة الفتن والصراعات بين البشر ، لذلك فقد أراد أن يقتلع من نفوس

الطبقتين الرفيعتين فى المجتمع ما يولد بينهم الفرقة وما يبعث فى نفوسهم السامية الضعف[٥].

وعلى هذا النحو يمكن القول أن شيوعية أفلاطون لم تستهدف أهدافاً اقتصادية ، فلم يكن الهدف منها تحقيق العدالة الاجتماعية ، كما أنها لاتمس البنية الاقتصادية للمجتمع ولاتستهدف قلب نظام الإنتاج وإلغاء الطبقات، ولذلك فهى تبدو شيوعية غريبة لأى شيوعى فى العصر الحديث[٦]. كما أن تسامح أفلاطون تجاه منح حق الملكية الخاصة للطبقات الدنيا لم يكن حباً لهذه الطبقات أو انحيازاً، وإنما كان احتقاراً وإهمالاً . كما أننا لاننسى إنه لم يجعل هذا الحق حقاً مطلقاً وإنما جعله فى نهاية الأمر خاضعاً للمؤسسة الحاكمة .

والواقع أن آراء أفلاطون السياسية أصبحت مثار جدل كبير فى الصراعات الأيديولوجية الحديثة ، خاصة بعد وصول الاشتراكية الوطنية بقيادة هتلر إلى السلطة فى ألمانيا واتجاه عدد من المفكرين الألمان الرسميين إلى بيان أوجه الشبه بين دولة أفلاطون وبرنامج الرايخ الثالث . وقد وصل الأمر إلى حد أن أحد فلاسفة جامعة برلين قد صرح أنه الآن ولأول مرة فى التاريخ تحققت فكرة أفلاطون عن الدولة[٧]. ومع ذلك فهناك من ينفى عن أفلاطون تهمة الفاشية ، ويرى أصحاب هذا الفريق أن أفلاطون مبرأ من الاتصاف بالفاشية ، ولم يدافع عن الدولة البوليسية ولم يضع أى نص صريح يشير إلى ذلك ، ولم يناد بالمعتقلات أو غرف التعذيب، بل ولم يكن لديه أى نية كى يحكم جمهوريته بطاغية[٨].

عموماً لانريد أن نحاكم جمهورية أفلاطون بمفردات الواقع السياسى الحديث، ولاننسى أن الجمهورية هى مجرد يوتوبيا، ويجب أن يتم تقييمها وفق هذا الإطار . ومن هذا الجانب نحن ندين بالفضل لأفلاطون فى أنه أول من أرسى دعائم هذا الشكل الجديد من الكتابة ، أعنى فن اليوتوبيا كجنس جديد من الكتابة الفلسفية - الأدبية يمزج الواقعى بالخيالى، والتوكيدى أو الإيجابى بالسلبى أو النافى ، فن يؤسس لبنية خيالية متناحرة ومتنافرة مع عالم الواقع القائم ، لكنها فى نفس الوقت تجاهد لأن تصير واقعاً .

هذا الشكل الجديد من فن الكتابة الفلسفية يتكرر فى عديد من المراحل التاريخية ، خاصة فى عصر النهضة حيث نجد فيضاً من اليوتوبيات الاجتماعية والوضعية . والحق أنه برغم تأثير يوتوبيا أفلاطون في اليوتوبيات اللاحقة ، إلا أننا لا يمكن أن نتصور أن كتاب عصر النهضة قد صمموا يوتوبياهم على غرار الأنظمة الإغريقية ، لأن بنية المجتمع الحديث الماثل أمام أعينهم كانت مختلفة أختلافاً أساسياً عن مثيلتها فى اليونان القديمة . إن المدينة الأثينية أو الأسبرطية بتقسيمها الصارم للسكان إلى مواطنين وعبيد، وأقتصادها البدائى القائم فى أغلبه على الزراعة كان من المستحيل أن تنتقل إلى مجتمع القرن السادس عشر، من دون أن تخضع للعديد من التغيرات الجذرية[٩].

إن احتقار الثقافة اليونانية للعمل اليدوى مثلاً مسألة مرفوضة تماماً فى تقاليد العصر الحديث فجميع كتاب اليوتوبيا فى عصر النهضة يؤكدون أن العمل واجب على كل إنسان، وبعضهم مثل: كامبانيلا وأندريا، يؤكد أن كل الأعمال، حتى الأعمال الوضيعة جديرة بالاحترام . وقد حررت هذه التصميمات اليوتوبية العمل

من طابع الضرورة والارتزاق عن طريق إلغاء الأجور والتجارة، كما سعت لجعل العمل محبباً إلى النفوس من خلال تخفيض ساعات العمل(١٠).

وعلى الرغم من أن يوتوبيات توماس مور، وكامبانيلا وأندريا تجسد إلى حد كبير روح عصر النهضة فإنها تعد من جانب آخر بمثابة رد فعل لها .

لقد صاحب النشاط الفنى والفكرى والعلمى لعصر النهضة تفكك المجتمع، فتأكيد فردية الإنسان، وتحرر وتطور ملكاته النقدية ، واتساع نطاق المعرفة ، كل هذا وغيره ساعد على تدمير الروح الجماعية للعصور الوسطى، ودمرت وحدة العالم المسيحى . بل أن عصر النهضة قد فعل أكثر من ذلك ، فمن خلال الفصل بين العامل والتقنى، والحرفى والفنان، وعامل البناء والمهندس استطاع أن يفرز طبقة جديدة هى طبقة المثقفين . وبذلك ولدت ارستقراطية جديدة ، لم تعتمد فى أول الأمر على الثروة والقوة، بل على قوة الذكاء والمعرفة . وقد عجل هذا التقسيم بتفسخ المجتمع، ولم تستطع رقابة المجالس الشعبية أن تكبح جماح القوة الصاعدة للنبلاء والملوك، مما أدى إلى حروب طاحنة ومستمرة ، وتمزقت الاتحادات القديمة ولم يحل محلها شيء . وساءت ظروف الطبقات الشعبية بصورة متزايدة حتى وصلت إلى ذلك الفقر المرعب الذى صورته يوتوبيا مور(١١) .

فماذا كان موقف يوتوبيات عصر النهضة من هذه التغيرات الجديدة ، الواقع أن يوتوبيات عصر النهضة تشكل رد فعل مضاد للنزعة الفردية المتطرفة التى سادت عصر النهضة ، كما كانت

بمثابة محاولة لخلق وحدة جديدة بين الأمم فقدم توماس مور - كما سنرى بعد قليل - يوتوبيا تفتقر بشكل واضح إلى الفردية ، من حيث توحيد المنازل والملابس والالتزام بروتين العمل الصارم، وغياب الإبداعات والمظاهر الفنية بصورة تامة ، وحلول الإنسان النمطى الآلى محل الإنسان المتفرد لعصر النهضة . وباستثناء رابليه ، الذى ينفرد بوضع خاص به ، فإن كل الكتاب اليوتوبيين شأنهم فى هذا شأن مور شديدو الحرص على عدم السماح بالحرية الشخصية فى يوتوبياهم(١٢).

يعتبر توماس مور من أعمق شخصيات العصر الحديث عمقاً وتأثيراً، فهو إلى جانب ألمامه بالعديد من الروافد الفكرية، كان ناقداً وسياسياً بارعاً . فهو كما يصفه ماكس بير M.Beer "اللاهوتى الإنسانى، تلميذ القديس أوغسطين وأفلاطون ولوكيان، والشهيد الكاثولويكى ، والفيلسوف العقلى، والناقد الاجتماعى المتطرف ، والسياسى الوطنى ..."(١٣).

وقد عاصر مور إنجلترا وهى تتحرر من أغلال الإقطاع، كى تتحول إلى أمه من التجار، ورآها تتحول من الاقتصاد الريفى إلى الاقتصاد النقدى، ومن تنظيم الدولة لنظام العمل والنشاط الصناعى إلى الاقتصاد الفردى الحر. فى وسط هذا المناخ الاجتماعى والسياسى المنظم ، كتب مور كتابه "يوتوبيا" . من جانب آخر ولد مور قبيل حركة الاستكتشافات الكبرى، فسمع فى صباه عدداً لايحصى من الحكايات عن حياة السكان الأصليين فى أمريكا وجزر البحار . ولاشك أن مور وقع تحت تأثير هذه الأقاصيص وآمن بفكرة أن حالة الطبيعة هى حالة البراءة ، وأن القانون الوضعى هو الذى أوجد عدم المساواة والملكية الخاصة

وبالتالى الفوارق الطبقية(١٤).

وقد عمد مور إلى المزج بين الخيال والواقع فى سبيل أضفاء جو من الواقعية على عالمه الجديد فأشار إلى بعض الأحداث والشخصيات التاريخية مثل حركة تمرد أهل كورنوول فى إنجلترا، والعلاقات المتوترة بين إنجلترا والأراضى المنخفضة، أو بين إنجلترا وفرنسا . كما أشار إلى ضعف هيبة الكنيسة وما يتمتع به كهنتها من أمتيازات مثل عدم خضوعهم للقضاء العادى أو المحاكمة إذا ما خالفوا القانون . ومع ذلك فإن مور يوحى لنا بأن تلك الجزيرة المثالية ليست سوى جزيرة خيالية(١٥).

وتتكون يوتوبيا من جزءين أو كتابين : كتب الأول عام ١٥١٥، ثم كتب الثانى عام ١٥١٦.

ويعد الكتاب الأول من يوتوبيا إلى حد ما بمثابة نقد أو إدانة للظروف التى سادت إنجلترا فى بداية القرن السادس عشر، فهو يكشف على لسان بطل يوتوبيا : "هيثلوداى" الفضائح والرذائل المنتشرة فى بلاط الملوك وعدم أكتراثهم بمعاناة شعوبهم، واهتمامهم بأمور الحرب والفروسية على حساب السلم والأعمال الخيرة . كذلك يدين العقوبات البشعة التى كانت توقع على صغار اللصوص وضحايا الظروف الصعبة من المساكين الذين حرموا فرصة الكسب الشريف، ودفعواً دفعاً إلى السقوط فى مستنقع الجريمة . وفى مقابل تعاطفه مع المهمشين نجد هيثلوداى يصب جام غضبه على هؤلاء الذين تكدست لديهم الثروة والملذات ، بينما يعانى معظم الشعب من الفاقة والبؤس . وأخيراً فهو يهاجم نظام الملكية الخاصة ، فحيث توجد الملكية الخاصة يستحيل أن

يوجد العدل أو ينتشر الرخاء[١٦].

أما السبيل إلى تحقيق العدالة فهو أشتراكية الحياة أو كما يقول هيثلوداى : "فطالما بقيت (الملكية الخاصة) سيظل الجزء الأكبر بكثير، والأفضل بكثير من الجنس البشرى مثقلاً دائماً بعبء ثقيل لا مفر منه من الفقر . أعترف أنه من الممكن تخفيف هذا العبء بعض الشيء، ولكن أنكر أنه من الممكن التخلص منه تماماً[١٧].

أما الكتاب الثانى من "يوتوبيا " فيحوى وصفاً مفصلاً بمختلف نواحى الحياة فى الجزيرة . ويمكن تقسيمه إلى عدة أقسام ، يتناول الأول منها جغرافية الجزيرة وتخطيط المدن وحياة السكان . أما الثانى فيتناول نظام الحكم واختيار القادة ونظام العمل والحياة الاجتماعية. ويعالج الثالث الأساس الثقافى والفكرى للحياة فى الجزيرة والأخلاقيات ونظام الزواج ونظام الزواج والحياة الأسرية والقوانين العامة . ثم الجزء الرابع ويختص بعلاقة يوتوبيا بجيرانها والحرب. ويلى ذلك الفصل الأخير الذى خصصه لوصف أديان يوتوبيا[١٨].

والمتأمل لكتاب "يوتوبيا " سيجد أن مور وضع كتابه فى فترة الهدوء الذى يسبق العاصفة ، فقد كان لديه بصيرة حقيقية بالمشكلات الاجتماعية والسياسية التى ستطرأ على مجتمعه ، والتى تتطلب حلاً . لكنه فى نفس الوقت لم يكن مصلحاً عملياً، والحل الذى طرحه كان منفصلاً أنفصالاً كاملاً عن الواقع ، وكان هذا الحل بمثابة حلم هروبى، كما كان فى نفس الوقت وسيلة للسخرية من الأنظمة والحكومات التى عاصرها[١٩].

ويذهب ماكس هوركهايمر أن ليوتوبيا مور وجهان : فهى نقد

لما هو كائن، وتصور لما ينبغى أن يكون، وتكمن دلالتها الأولية فى الشق الأول . فعبر رغبات إنسان يمكننا استنتاج وضعه الحقيقى . وما يظهر من خلال طريقة مور اليوتوبية السعيدة هو وضع الجماهير فى إنجلترا وطموحاتها التى أعطاها مور شكلاً، لكنه للأسف لا يسلم بأن تلك الطموحات هى رد فعل للظروف التاريخية التي عاش فيها وتألم مع الجماهير، وهو ينسب "مضمون تلك الطموحات بسذاجة إلى ما وراء زمانى ومكانى. أن يوتوبيا النهضة هى بمثابة جعل السماء دنيوية فى القرون الوسطى"[٢٠].

ويشخص هوركهايمر أزمة الفكر اليوتوبى فى الكلمات التالية "إن اليوتوبيا تقفز فوق الزمن، فهى تنطلق من طموحات مشروطة بوضع محدد للمجتمع، ومتغيرة مع تغير الواقع، وتسعى إلى استخدام الوسائل التى تجدها متوفرة فى ذلك المجتمع لإقامة مجتمع كامل : أرض النعيم الخرافية لمخيلة مشروطة تاريخياً . ولاتدرك اليوتوبيا بأن درجة التقدم التاريخى التى تفرض عليها مشروعها المتعلق بـ بلاد اللامكان يتضمن فى داخله شروط صيرورته ، وجوده وتلاشيه ، وأنه من أجل تحقيق أى شىء ينبغى التوصل إلى معرفة هذه الشروط معرفة دقيقة بل الإلتصاق بها "[٢١].

وقد تلا يوتوبيا مور الاجتماعية ، يوتوبيات أخرى متعددة مثل: يوتوبيا توماس كامبانيلا (١٥٦٨ - ١٦٣٩) "مدينة الشمس" ويوتوبيا "فالنتين أندريا " (١٥٨٦- ١٦٥٤) "مدينة المسيحيين" . ويمكن أن تضيف إلى هذه اليوتوبيات السابقة ، شكلاً أخر من الكتابة اليوتوبية هو الاشتراكية الخيالية التى من أهم أعلامها: فى فرنسا : "فرانسس نويل بابيف" ، "أتيين كابيه" ، "وسان

سيمون" ، "وشارل فورييه" . وفى إنجلترا "روبرت أوين" ، "ووليم موريس". وفى أمريكا "البيرت بريسبين" ، "وإدوارد بللامى".

ولسنا بحاجة إلى الخوض فى تفاصيل هذه اليوتوبيات، إذ أنها على أختلافها فى التفاصيل تكاد تتفق فى الكثير من هذه العناصر ، مثل : إدانتها لنظام الملكية الخاصة ، بوصفه الجحيم الأرضى المسئول عن كافة الكوارث والمساوئ والمظالم والعذابات التى يعانيها البشر . وتحفظها على الإفراط فى منح الحرية الشخصية للأفراد . وحرصها على النظام الشديد الذى يصل إلى حد الهوس البيروقراطى . وأخيراً فإن يوتوبيات العصر الحديث الاجتماعية تتفق على أن الإنسان الحديث بمقدوره أن يحقق الفردوس الأرضى، ولكن بطرق إصلاحية وسلمية وليس بطرق راديكالية ودموية .

(١) ماريا لويزا : المرجع المذكور، ص ص ٣٠-٣١.

(2) Sir Ernest Barker : The Political Thought of Polato and Aristotle, Dover Publications, Inc, New York, 1959 , P.160.

(٣) أفلاطون : الجمهورية ، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥ ، المقدمة ، ص ٩٧.

(4) W.K.C. Gurthrie : The Greek Philosophers, Methuen & Co. LTD, London, 1975, P.111.

(٥) أفلاطون : المرجع المذكور، مقدمة د . فؤاد زكريا ، ص ص ٩٧-٩٨.

(6) Barker , Op.Cit., p. 140.

(7) Glenn R. Morrow : Plato and The Rule of Low (in) Plato , Edited by G. Vlastos. Anchor Books, New York, 1971, P.144.

(8) Wayne A. R. Lays : Was Plato non-Political ? Vlastos, P.167. (in) Plato (ed) by G.

(٩) ماريا لويزا : المرجع المذكور، ص ٩٣.

(١٠) المرجع السابق : ص ٩٤.

(١١) المرجع السابق، ص ص ٩٥-٩٦.

(١٢) المرجع السابق ، ص ٩٦.

(١٣) ماكس بير : تاريخ الاشتراكية البريطانية ، ترجمة فؤاد أندرواس، الجزء الأول، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، ١٩٦٥ ، ص ٥٢.

(١٤) هارى . و . ليدلر : الحركات الاشتراكية ، الجزء الأول، ترجمة محمد ماهر نور، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، أبريل ١٩٦٦ ، ص ص ٣٣-٣٥.

(١٥) توماس مور : يوتوبيا ، ص ص ٤٦-٥٠.

(١٦) ليدلر : المرجع المذكور، ص ص ٣٥-٣٦.

(١٧) مور : المرجع المذكور، ص ٥٥.

(١٨) المرجع السابق : ص ٦١.

(١٩) ماريا لويزا : المرجع المذكور، ص ٩٩.

(٢٠) ماكس هور كهايمر : بدايات فلسفة التاريخ البورجوازية ، ترجمة محمد على اليوسفى، دار التنوير للطباعة والنشر، الطبعة الأولى، ١٩٨١ ، ص ٧١.

(٢١) المرجع السابق، ص ٦٩.

(٤)

يوتوبيا التمرد على الواقع

١ - كارل مانهايم :

يتناول كارل مانهايم مفهوم اليوتوبيا بطريقة خاصة ، إذ يجعلها قرينة كل فكر ثورى أو إنقلابى يسعى إلى تفجير الأوضاع القائمة ، وهو يصف كل حالة عقلية تتنافر مع ظروف الواقع الذى تحدث فيه على أنها يوتوبية[١].

غير أن مانهايم يعود ويؤكد أن الفكرة تعتبر يوتوبية إذا توافر لها شرطان :

الأول : أن تتجاوز الواقع القائم وتتفوق عليه .

الثانى : أن تنتقل من حيز الفكر إلى الممارسة والسلوك ، فتعمل على تحطيم الواقع تحطيماً جزئياً أو كلياً . أو كما يقول : "أننا لايجب أن نعتبر كل حالة عقلية تتعارض مع الوضع الحالى وتتجاوزه يوتوبية .... أننا نصف تلك التوجهات التى تتجاوز الواقع القائم باليوتوبية حينما تنتقل إلى السلوك، وتميل إلى تحطيم نظام الأشياء السائد فى زمن ما أما تحطيماً جزئياً أو كلياً"[٢].

ويحاول مانهايم أن يفرق عبر هذا المعيار السابق بين اليوتوبيا (كفكر ثورى) والأيديولوجيا (كفكر محافظ) وينبهنا إلى أن هناك خلط يمكن أن يحدث بين اليوتوبيا والأيديولوجيا نتيجة أن الأفكار الأيديولوجية هى الأخرى يمكن أن تتجاوز الواقع، لكن تجاوزها للواقع لايكفى لأن تكون يوتوبيا . "أنها تصبح بالأحرى الأيديولوجية الملائمة لتلك المرحلة من الوجود، ما دامت كانت

متكاملة ومتناغمة عضوياً مع وجهة النظر السائدة حول العالم فى تلك الفترة (أعنى أنها لم تتضمن إمكانيات ثورية)"(٣).

ويستشهد مانهايم فى تأكيد هذه الفكرة بنموذج مجتمع العصور الوسطى الأوربية ، فهذا المجتمع المنظم تنظيماً أقطاعياً وكهنوتياً كان قادراً على وضع جنته خارج المجتمع الإنسانى، فى عالم آخر يتجاوز التاريخ البشرى، عالم الما وراء، عالم الفردوس. ومن هذا الجانب تمثل فكرة "الجنة " فكرة أيديولوجية ، طالما أنها»ماتزال عنصراً مكملاً لمجتمع العصور الوسطى"(٤).

إن الأيديولوجيا هى تلك الأفكار المفارقة للواقع، والتى لم تصادف أبداً نجاحاً واقعياً لمضامينها الفكرية ، وبرغم أنها يمكن أن تصبح بمثابة الحوافز الخيرة الموجهة للسلوك الفردى، إلا أنها غالباً ما تنصرف عن أهدافها ، وتنحرف عن غاياتها بمجرد استيعابها فى الممارسة . مثال ذلك فكرة "المحبة الأخوية" المسيحية فى نظام يقوم على "القنانة" أو عبودية الأرض . أن مثل هذه الفكرة ستظل أيديولوجية طالما أنها عاجزة عن التحقق، ومتكاملة مع النظام القائم فى الوقت نفسه (٥). وعلى العكس من ذلك فإن اليوتوبيا لاتكون أيديولوجيا بمقدار قدرتها على تحويل الواقع وقلبه إلى واقع أخرى يكون أكثر توافقاً مع أهدافها الخاصة(٦).

ومثلما يفرق مانهايم بين اليوتوبيا والأيديولوجيا، يفرق أيضاً بين اليوتوبيا و"الطوبيا" Topia . فاليوتوبيا هى مالم يوجد بعد ، أنها الأمل والحلم والمستقبل والأفق اللامحدود . أما الطوبيا فهى على العكس، أنها ما يوجد بالفعل، أنها الواقع، أنها النظام المستقر الذى يمثل سلطة الماضى(٧).

وينظر مانهايم إلى حركة المجتمعات الإنسانية على أنها تعاقب بين الطوبيا أو النظام القائم ، واليوتوبيا التى تحمل بذور التفكير الثورى الانقلابى. ومانهايم أكثر انحيازاً لليوتوبيا والثورة بوصفهما المجسدين للحلم البشرى الساعى نحو التحرر وخلق الفردوس الأرضى : "أن الحياة الحقيقية توجد فقط فى اليوتوبيا والثورة، أما النظام القائم فهو ليس إلا رواسب الشر التى بقيت من نفايات اليوتوبيا والثورات المنهارة ، ومن ثم فإن مسيرة التاريخ تمضى من طوبيا واحدة إلى يوتوبيا، إلى الطوبيا القادمة"(٨).

إن اليوتوبيا عند مانهايم من هذا الجانب هى نزوع دائم نحو المستقبل، وأمل فى تحقيق بعض الصبوات والطموحات التى لم توجد بعد فى النظام القائم. أما الأيديولوجيا فتشير إلى الأفكار والتصورات التى تسعى إلى إخفاء زيف الواقع وحجبه والمحافظة عليه . وبالتالى فإن اليوتوبيا ترتبط دائماً بفكر الطبقات الصاعدة ، وهى فى الغالب الطبقات المضطهدة والمقهورة التى يكون من صالحها تغيير المجتمع القائم . أما الأيديولوجيا، فهى تجسد فكر الطبقات السائدة التى تسعى بكل قوتها من أجل الحفاظ على الواقع القائم والإحالة دون تغييره . ووفق هذا المعنى يمكن اعتبار اليوتوبيا، هى الفكر النافى التحريضى ، على حين تظل الأيديولوجيا هى الفكر الإيجابى المحافظ .

غير أن مقدمات مانهايم غالباً ما تنتهى به إلى السقوط فى دائرة النسبية المطلقة ، نتيجة أنه قد استخدم مصطلح اليوتوبيا ليشير به إلى "الفكرة غير القابلة للتحقيق من وجهة نظر نظام اجتماعى قائم سلفاً "(٩). ولهذا فليس من المستغرب أن يصف كل الأفكار المناهضة للأنظمة القائمة فى عصور مختلفة بأنها يوتوبية ،

يذكر نماذج أربعة للعقلية اليوتوبية :

١- المفكرون الدينيون الذين آمنوا بإمكانية ظهور مملكة المسيح على الأرض .

٢- الليبراليون .

٣- المحافظون .

٤- الاشتراكيون[١٠].

ومن الواضح أن تلك النماذج التى ذكرها مانهايم لتوضيح مفهومه الثورى عن اليوتوبيا تتناقض فيما بينها تناقضاً واضحاً، وتؤدى إلى نتيجة واحدة هى النسبية . وإذا تذكرنا أن التاريخ عند مانهايم يمضى من الطوبيا إلى اليوتوبيا ، ومن اليوتوبيا إلى الطوبيا .. وهكذا إلى مالانهاية ، سنجد أن حركة التاريخ تمضى فى حركة آلية عقيمة تنتهى من حيث بدأت، لافرق فيها بين تصورات رجعية وأخرى تقدمية ، أو بين يمينية وأخرى يسارية طالما أن الكل فى النهاية سيستقر فى الطوبيا . بعبارة أخرى أن الشرط الأساسى فى استمرار حياة اليوتوبيا عند مانهايم هو أن تبقى خارج حدود التحقق، فى دائرة الإمكان، وبمنأى عن النظام القائم، أما تحققها فهو يعنى موتها أو يحولها إلى طوبيا، وهذه النتيجة تجعل تصور مانهايم لليوتوبيا يبدو تشاؤمياً إلى حد كبير، طالما أن أى يوتوبيا تحمل فى أحشائها شروط فنائها . وهذا ما دعا "جورج لوكاتش " إلى نقد رؤية مانهايم اليوتوبية . على أساس أنه تخلى عن أى قيمة موضوعية للمعرفة ، وهذا يعود من وجهة نظره إلى أن مانهايم قد استبعد جدل المطلق والنسبى، وتناسى التطور التاريخى الذى يسمح له باكتشاف فاعليات الجدل؛

وبالتالى فإن تصورات مانهايم تلقى بنا فى ليل النسبية الكاملة حيث يبدو جميع البقر أسود، وتبدو كل المعارف غارقة فى أوهام اللاأدرية(١١).

٢- إرنست بلوخ :

لايختلف موقف بلوخ من اليوتوبيا كثيراً عن موقف مانهايم، من حيث أن كليهما لاينظر إلى اليوتوبيا على أنها فقط ذلك اللامكان الخيالى الذى لا يوجد فى مكان، وإنما يتعامل معها على إنها إمكانية إنسانية متأصلة فى الوجود الإنسانى . ففى كتابه "مبدأ الأمل" يستعرض بلوخ نماذج مختلفة للمطامح والأشواق الإنسانية بداية من أحلام اليقظة ، وحالات الوهم الانفعالى التى يولدها تعاطى المخدرات ، إلى أن يصل إلى الأفكار المثالية الكبرى، والاكتشافات العلمية ، والتأملات الفلسفية ، والإبتكارات الفنية . ويتوقف بصفة خاصة عند الماركسية بوصفها المرجعية الأساسية التى تشكل يوتوبياه الخاصة(١٢).

والجديد فى معالجة بلوخ للماركسية هو تفسيره لها على أنها : نبوءه عقلية ، نمط من اليوتوبيات الإنسانية ، قوة تدفع إلى توليد حلم مطلق لاينتهى بحدود واقعية يضعها تطبيق سياسى قاصر. وبالاستناد إلى هذه الرؤية قام بلوخ بنقد الماركسية التقليدية لحساب ماركسية أكثر إنسانية ، أى الماركسية كمبدأ لأمل إنسانى شامل . إنه يلح على أهمية استعادة معالجة الماركسية على أنها سلاح نقدى ضد كل واقعية جامدة ، وضد الرأسمالية المعاصرة ، وضد النمط الاشتراكى السوفيتى (سابقاً)(١٣).

ويرى بلوخ أن المقولة الأساسية فى الماركسية هى

"الديالكتيك"، وهو يميز بين تيارين داخل الماركسية : أحدهما يصفة "بالتيار الحى" ، والثانى يصفه "بالتيار الميت". التيار الحى يمثل الماركسية المتجددة ، الواعدة بكل ما هو جديد، أنها التفكير بمنطق الصيرورة والتناقض، أنها الفكر المحفز للحرية ، والمدعم للحياة .

أما التيار الثانى (الميت) ، فهو يمثل التفكير بمنطق الأنظمة القائمة ، وبمنهج التفكير العملى البرجماتي، أنه الفكر المتكيف مع اللحظة الراهنة عبر مقولات التكنيك والممارسة .

وينظر بلوخ إلى فلسفته على أنها تعبير عن التيار الأول التيار الحى فى الماركسية ، على حين ينظر إلى الاستالينية على أنها تعبير عن ذلك التيار الأخير (الميت)[١٤].

ويؤكد بلوخ على أن البشر هم الذين يصنعون تاريخهم ، لذلك فهو يلح على الدور التيتانى (العظيم) للفعل الإنسانى، وهو بالنسبة إليه فعل حر تماماً، فبدون إمكانية الأختيار لن يوجد تقدم حقيقى.

أن القول بحتمية التاريخ ، وبأن عمليات التطور محددة سلفاً، إنما يعنى - بالنسبة لبلوخ - إلغاء إرادة الإنسان، لأنه فى هذه الحالة لن يكون محرك قاطرة التاريخ ، ولكن مجرد مسافر بلا إرادة ، من هنا يذهب بلوخ إلى أن التاريخ البشرى لايخضع لأى قوانين محددة ، إنه مستقبل مفتوح تماماً بلا تحديد، والتاريخ يتشكل عبر التوالى المتصاعد للاختيار الإنسانى الحر، فالاختيار هو نقطة بداية الحرية ، وهو العنصر المكون للتاريخ[١٥].

ويعترف بلوخ بأن الحلم الإنسانى مهدد دائماً بالفشل، بالعدم، بإحباط الطموح الإنسانى، فالحياة ماتزال مستوعبة فى قبضة

الموت، ومازلنا نجهل من سينتصر فى النهاية : الحياة أم الموت ؟ ليس لدينا يقين محدد ولكن كما يقول بلوخ : "لدينا فقط الأمل"[١٦]. ويعنى هذا أنه لا أحد يمتلك مفاتيح الجنة، لا الماركسية، ولا الحزب الذى يدعى دائماً امتلاك الحقيقة. إن الإنسان فقط هو الذى يستطيع أن يجعل العالم أكثر إنسانية أم لا ، هو الذى يقرر شكل الحقيقة ، وهو الذى يرسم صورة المستقبل[١٧].

والإنسان عند بلوخ ليس له ماهية سياسية أو اقتصادية محددة : فهو ليس عبداً أو سيداً، وليس قنا أو أقطاعياً، وليس بروليتاريا وبالقطع ليس رأسمالياً. إنه وجود حر، المستقبل بالنسبة إليه مايزال أمراً مجهولاً . إنه بصفة دائمة وجود متحول ومتغير عبر فاعلية العمل. إن مستقبل التاريخ يكمن فى قدرة الإنسان على التحدى أو الجسارة، وليس فى بعض الأساطير التى تنسج حول البروليتاريا . فالإنسان هو الوحيد الذى يصنع التاريخ ، وهو الوحيد أيضاً الذى يمتلك أسرار بوابات الحرية[١٨].

وعلى هذا النحو فإن الماركسية التى يبشر بها بلوخ ليست هى الماركسية التقليدية التى قال بها ماركس وإنجلز ، ومن بعدهما لينين. إنها ماركسية خاصة ببلوخ ، وهى نسيج خاص، وحالة استثنائية داخل التيار الماركسى المتسع. إنها إن جاز التعبير ماركسية الحلم، وليست حلم الماركسية ، لأن بلوخ يتخلى عن مقولات ماركس الأساسية: البروليتاريا، حتمية التاريخ ، نهاية الصراع .. إلخ ويستبدل بها مقولات أخرى تناسب ماركسيته الحالمة: الإنسان الجسور، المستقبل المنفتح ، الأمل، مقولة ماليس بعد (والتى تعنى التجاوز الدائم للحاضر) .

لقد كان حلم ماركس القديم هو الوصول إلى المجتمع اللاطبقى، حيث لا ظلم لا قهر لا استغلال لا معاناة . أما ماركسية الحلم عند بلوخ فهى الإصرار الدائم على التمسك بالأمل برغم ظلامية الواقع القائم ، وبرغم إدراكه أن إمكانية الإخفاق ربما تتساوى مع إمكانية النجاح . ولأن يوتوبيا بلوخ أو ما أسميه بماركسية الحلم ترفض الخضوع للأنظمة الراهنة، وترفض الاستسلام لعالم الوقائع الجاهزة ، وليست مرتبطة بطبقات محددة وإنما مرتبطة بالإنسان؛ لذلك فهى تتعارض تماماً مع الأيديولوجيا من حيث أن الأيديولوجيات تنشأ عن الطبقات السائدة ، ومن ثم "فإنها تبرر الأنظمة الاجتماعية القائمة ، وبالمثل تتنكر لجذورها الاقتصادية، وتخفى طابع الاستغلال الذى تقوم عليه "[١٩].

لقد كان مأزق الماركسية التقليدية هو أن تعبر عن فكر طبقة (البروليتاريا) دون أن تكون أيديولوجية ، وقد تحايل ماركس على ذلك بزعمه أن البروليتاريا ستلغى نفسها كطبقة بعد أن تلغى جميع الطبقات . وكى ينجو بلوخ من هذا المأزق حرص على أن لايربط يوتوبياه بأى طبقة وجعلها مرتبطة فقط بالإنسان باعتباره صانع التاريخ ، وبذلك يرتد بلوخ مرة أخرى إلى مرحلة الفكر السابق على ماركس، أعنى الاشتراكية الخيالية، وأنثروبولوجيا فويرباخ .

إن ماركسية بلوخ فى نهاية المطاف تستبقى من الماركسية هذا الحلم : فى الوصول إلى مجتمع أكثر إنسانية يخلو من الظلم والقهر والاستغلال والمعاناة . لكن بلوخ لايذكر لنا كيف يمكن تحقيق ذلك، إنه يكتفى بالأصرار على الأمل برغم سوداوية الواقع القائم، والأصرار على الحلم برغم ضبابية المستقبل .

(1) Karl Mannhein : Ideology and Utopia, London Routledge & Kegan Paul LTD, 1968, P.173.

(2) Loc. Cit.

(3) Ibid, P 174.

(4) Loc . Cit.

(5) Ibid, P 175.

(6) Ibid, P. 176.

(7) Ibid, P. 174.

(8) Ibid, P. 178.

(9) Ibid, P. 177.

(10) Ibid, PP. 190-222.

(١١) جورج لوكاتش ، تحطيم العقل، الجزء الرابع، ترجمة إلياس مرقص، دار الحقيقة ، بيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨٢ ، ص ص ٤١ ، ٤٣.

(12) Ernst Bloch : The Utopian Function of Art and Literature, Selected Essays, Trns by J Zipes and F. Mecklenburg. The MIT Press Cambridge, Massachusetts, London, England, 1989, Pxxiii .

(١٣) د . علاء طاهر : مدرسة فرانكفورت ، من هوركهايمر إلى هابرماز ، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت ، الطبعة الأولى، ص ٣٩.

(14) Dûrgen Rûhle : The Philosopher of Hope : Ernst Bloch (in) Ladedz (Ed) Revisionism, Essays on The History of Marxist, London, 1962, PP 169-170.

(15) Ibid : PP 171-172.

(16) Ibid: P 172.

(17) Loc. Cit.

(18) Loc. Cit.

(19) Ibid, P. 174.

وبعد هذا العرض الذى حاولنا فيه أن نقدم توضيحاً لمعنى الخيال اليوتوبى، ولأهم تجلياته ، يبقى السؤال: هل حققت يوتوبيات الماضى هدفها ؟ هل استطاع الخيال اليوتوبى أن يتجاوز بؤس وتعاسة الواقع الإنسانى؟ هل تحققت نبوءه أنبياء الحلم اليوتوبى، أم كانت أحلامهم مجرد أضغاث أحلام ؟ هل استطاعت التصورات اليوتوبية أن تنتقل من حيز النظرية إلى الممارسة ، ومن نطاق الفكر إلى الفعل ؟ هل اقتربت المشاريع اليوتوبية من أرض الواقع أم مازالت تحلق فى سماء الحلم ؟

لاشك أن معيار مانهايم مازال صحيحاً - بصورة جزئية - من ناحية أن تحقق أى يوتوبيا هو نهاية لها، غير أن هذه الحقيقة لا تجعلنا نقتنع بالبقاء فى مدن الأحلام، والاستقرار فى مملكة الخيال . كما أن التحقق الكامل لأى يوتوبيا لايعنى نهايتها كإمكانية أو فاعلية إنسانية . فمن السذاجة أن نتصور أن تحقق يوتوبيا مور، أو يوتوبيا ولز، أو يوتوبيا ماركس فى الوصول إلى الشيوعية يعنى موت اليوتوبيا لعدة اعتبارات، أهمها أن هذه اليوتوبيات برغم نزوعها الإنسانى، وبرغم هدفها السامى، وبرغم عالمية وكونية نظرتها إلا أنها فى النهاية تعبر أصدق تعبير عن رؤية أصحابها، ولا يخفى على أحد ما تنطوى عليه هذه اليوتوبيات من أبعاد أيديولوجية؛ لهذا فإن هذه اليوتوبيات عاجزة عن إستيعاب الحلم الإنسانى فى معناه الشامل المتسع، وتظل شأنها شأن كل

المحاولات الإنسانية : جزئية ، نسبية ، ذاتية ، قاصرة ، وهى لاتزيد عن كونها مجرد سعى وتطلع للاكتمال ، ورغبة فى معانقة المطلق، سواء كان هذا المطلق هو الحرية أو السعادة أو العدالة أو الله .

إن اليوتوبيا إذا نظرنا إليها فى ضوء التصورات والمشاريع التقليدية التى عرضنا لها فى الباب الثانى من هذه الدراسة (خاصة الفصول : الأول والثانى والثالث) ستبدو مجموعة أفكار فلسفية - تأملية ، يمكن للبعض أن يطلق عليها هرطقات فلاسفة ، أو يمكن أن توصف على أحسن تقدير أنها أحلام فلاسفة . أما إذا تعاملنا مع اليوتوبيا على أنها إمكانية إنسانية ، أو نزوع إنسانى، أو فاعلية بشرية ؛ فإن نظرتنا ستكون أكثر إتساعاً، وسيبدو تناولنا للقضية ذا قيمة أكبر . وفى هذه الحالة لن يكون الخيال اليوتوبى هو فقط تلك المشاريع التأملية التى تركها أصحابها طريحة الكتب الصفراء، وإنما سيصبح الخيال قوة تدفع تجاه توليد حلم لاينتهى بحدود زمانية ومكانية ، قوة تتفجر بالحياة ، وتبشر بالجديد الذى يولد من رحم القديم . ولعل رؤية مانهايم وبلوخ أقرب إلى هذا المعنى الأخير .

ونعاود السؤال مرة أخرى : ماذا قدمت يوتوبيا الماضى لإنسان اليوم ؟ وما الذى تحقق من أحلامها وأهدافها ؟

الواقع أن هناك أهدافاً ثلاثة سعت إليها يوتوبيات الماضى :

١- حلم المساواة .

٢- حلم السيطرة بشقيها السياسى والعلمى .

٣- التطلع إلى عالم واحد ومحو الفواصل والحواجز القومية .

وأظن أن الهدف الأخير لايتجاوز نطاق حلم السيطرة بجانبيه السياسى والثقافى .

وإذا بدأنا بتقييم يوتوبيات المساواة بمعناه الاقتصادى - السياسى، سنجد أن أحلام المساواة لم يتحقق منها شيء يذكر، ولذلك ستظل فى حيز الإمكان بالنسبة للمتفائلين من بقايا اليسار القديم ، وسينظر لها على أنها أوهام مستحيلة وشيء ينتمى للماضى بالنسبة لمعتنقى الرأسمالية والمبشرين بفردوس العولمة الأمريكية .

أما أحلام السيطرة ، فقد حققت نجاحاً منقطع النظير، خاصة فيما يتعلق بالسيطرة السياسية على الإنسان، فتم وأد حركات التحرر الوطنى فى دول العالم الثالث، وجرى ترويض واحتواء الأحزاب والطبقات الثورية حتى صارت أصلاحية ومستأنسة تماماً، وتحول نسور الماضى إلى حمائم وديعة . أما السيطرة العلمية والتكنولوجية ، فقد نجحت بصورة مدهشة فى تحقيق الكثير من أحلامها، لكنها حققت نتائج متناقضة ، فثورة العلم الحديث التى قامت ضد : الغباوة والجهل والخوف من المجهول، وضد كل ما هو غيبى وسحرى وأسطورى، تحولت إلى نوع من الثورة المضادة التى تستهدف تدمير الطبيعة ، وتدمير الإنسان، وتدمير كل ما هو حى . فما نراه اليوم على الساحة السياسية المعاصرة من ممارسات وحشية ولا إنسانية هدفها إبادة شعوب بأكملها مثل الشعب العراقى، أو الشعب الشيشانى، لهو أكبر إدانة لما نسميه اليوم بعصر العلم ، ويبدو أننا نرتد مرة أخرى إلى عصور البربرية الأولى، بل أشد وقاحة ، فالإنسان البدائى كان

يقتل إذا اضطرته الظروف إلى القتل، ويقتل إنساناً واحداً، وربما يكون ذلك بدافع الدفاع عن النفس . أما إنسان اليوم فإنه يقتل بالآلاف وهو مستريح الضمير هادئ البال - وهو يقتل ليس دفاعاً عن قيمة أو عن الشرف أو عن الحق - وإنما يقتل بدافع الاحتقار والإنكار ، احتقار كل ما هو مغاير لجنسه أو لونه أو ثقافته ، وإنكار حق الآخر المختلف والمغاير فى البقاء والعيش والحياة .

إن العقل الذى أدخلنا عصر النهضة ومنه إلى عصر الأنوار يعيدنا مرة أخرى إلى عصور التخلف والجهالة ، إن لم يكن أدنى بكثير . لهذا فإن الحلم الثالث : حلم التطلع إلى عالم واحد بلا حواجز أو أسوار ، أو ما نطلق عليه اليوم بعصر العولمة أو الكونية ، هذا الحلم قد تحقق فى صورة دعاية أعلامية ، ولافتات سياسية خادعة ، لاتزيد عن كونها مجرد قشرة براقة، وقناع زائف يخفى تحته رواسب إستعمارية قديمة ، وهيمنة رأسمالية أحادية القطب ، وتناحرات قومية ، وصراعات عقائدية ، وخلافات حدودية، وفقر، وجوع ، وموت ، وإنسحاق، وبشاعة وشناعة ، واستحلال إستعباد الإنسان للإنسان، وقهر جسدى ومعنوى، ومهانة وإذلال للشعوب الفقيرة لم يعرفهما تاريخ البشرية من قبل . لذلك فإن البشرية مازالت فى البداية، ودراما الصراع لم تنته بعد .

والآن ترى كيف ستكون يوتوبيا إنسان الألفية الثالثة ؟ هل يوتوبيا البيض هى يوتوبيا السود والصفر ؟ أعنى هل يوتوبيا الأوربى هى يوتوبيا الأفريقى والآسيوى ؟ ولعل السؤال يكون أكثر منطقية وأهمية لو سألنا ما هى يوتوبيا الإنسان العربى فى وقتنا الراهن ؟ هل هى يوتوبيا الندم والبكاء على الأطلال والسعى إلى إستعادة لحظة ماضوية غابرة؟ أم مازالت - فى أحسن أحوالها

- التطلع إلى مجتمع يجد فيه كل إنسان المأوى والعيش الكريم ؟

هل هى يوتوبيا نشدان التحرر السياسى والجنسى ؟

تُرى أمازلنا قادرين على إنتاج يوتوبيات ، أم مات بداخلنا الحلم، وأنطفأ وهج التخيل ؟

أليس من الممكن أن نفاجأ ذات يوم بأن علماء الغرب الاستنساخيين نجحوا فى استئصال ملكة التخيل من عقولنا ، فنصبح كائنات كالآلات أو الحيوانات إن لم يكن أدنى بكثير !!

تُرى ما هى صورة المستقبل ؟

ربما يكون فى ترك الأسئلة بلا أجوبة دعوه إلى الأندهاش والحيرة ، وبذلك نكون أكثر أخلاصاً للروح الفلسفى . كما أن المخاطرة بوضع سيناريوهات لأحلام المستقبل أمر يتنافى مع طبيعة الحلم . مع ذلك فإن الأمر الذى لاشك فيه أن الشعوب تحلم مثلما يحلم الأفراد . وكما أن لكل شعب ثقافته ، فلكل شعب أيضاً أحلامه ويوتوبياه . ومثلما نقول أن شعبا بلا تاريخ هو شعب بلا ذاكرة ، بنفس القياس تقول أن شعباً بلايوتوبيا هو شعب بلا مستقبل ، بلاخيال ، بلا رئة ، بلا تنفس، بلا أمل . ومثلما يشكل الحلم بالنسبة للفرد متنفساً للمكبوت الفردى، فكذلك تمثل اليوتوبيا للشعوب متنفساً للمقموع الجمعى . وعلى هذا نستطيع أن نجعل من اليوتوبيا مقياساً ومعياراً للحكم على ثقافة وحضارة أى شعب من الشعوب . قل لى ما هى يوتوبيا أى شعب من الشعوب، أقل لك ما هى الهوية الثقافية لهذا الشعب، وما مدى قوة وعمق وأصالة هذه الهوية . فهناك شعوب تضع يوتوبياها فى عالم الماوراء، فى العالم الآخر، فى السماء (مثل يوتوبيات العصور الوسطى) .

هناك شعوب تنسج يوتوبياها وتصوغ أحلامها على أنقاض وأشلاء الشعوب الأخرى . هناك شعوب نحلم بالسيطرة ، وأخرى تحلم بالتحرر وتنتظر فجر الحرية . هناك شعوب تستوحى يوتوبياها من الماضى، وذكريات الزمن السعيد، وشعوب تضع حلمها فى رحم المستقبل وتسعى جاهدة لأن يصبح واقعاً حياً .

إن اليوتوبيا هى مدخل جيد لقراءة التاريخ ، وتمثل مادة فكرية دالة للحكم على طموحات وأحلام الشعوب .

وبالرغم من أن اليوتوبيا تعتبر قياساً بالأيديولوجيات الكبرى: الماركسية، الفاشية ، والليبرالية الفكر الهامشى أو العابر أو المهمل، إلا أنها ربما تكون فى حقيقة الأمر الأكثر أهمية . وهل كانت الأيديولوجيات الكبرى قبل أن تصير كذلك شيئاً سوى يوتوبيا ؟

إن حياة الإنسان الثقافية والحضارية هى بصورة أو بأخرى محصلة نهائية للصراع بين الحلم والواقع ، وبين الجديد والقديم، وبين الأمل واليأس، وبين الحياة والموت ، وبين المستقبل والماضى، بين الإبداع والإتباع، بين الحداثى والتقليدى، بين التفكير بمنطق الخيال اليوتوبى والتفكير بمنطق الواقع القائم .

إن هذا البحث المتواضع فى النهاية هو محاولة لإعلاء قيمة الخيال اليوتوبى من حيث أن الخيال هدفه فى النهاية الانتصار للحلم ، للأمل ، للجديد، للمستقبل، للإبداعى ، للحداثى ، بكلمة واحدة انتصار لكل ما هو إنسانى أو منتم للإنسان .